

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS ESPECIALIZAÇÃO EM ESCULTURA

**COLECIONAR, MOLDAR E SERIAR NO PROCESSO E DISCURSO ARTÍSTICO
— ANÁLISE PRÁTICA E CONCEPTUAL SOBRE A DISFUNCIONALIDADE —**

RICARDO JOÃO PINHO MARTINS

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

RELATÓRIO DE PROJECTO DE MESTRADO APRESENTADO À FACULDADE DE BELAS
ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
ARTES PLÁSTICAS, NA ESPECIALIZAÇÃO EM ESCULTURA.

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO RUI FERRO MOUTINHO

SETEMBRO DE 2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço toda a motivação dada pela minha família, acreditando que este capítulo da minha vida seria mais um obstáculo a ser ultrapassado, estando sempre a meu lado para o que fosse necessário. Sempre foi bom ter esta força proveniente daqueles que nos amam.

Àqueles que me acompanharam durante este Mestrado e também a todos os que estiveram comigo na Licenciatura, devo um enorme obrigado pelos momentos de aprendizagem, reflexão e pelos laços de amizade que marcaram esta temporada.

Estou muito grato pelas experiências vividas em união, pelos convívios que fizemos, nomeadamente, nas formações de vidro soprado, no Cencal, na Marinha Grande. Foram estas oportunidades que fortaleceram o meu gosto por trabalhar com vidro, cerâmica e Escultura em geral. Muito obrigado pelos vossos conselhos.

Um muito obrigado pelo auxílio prestado pelos técnicos, professores e amigos que me transmitiram conhecimento e demonstraram técnicas que foram importantes para o desenvolvimento dos meus projetos. Muito obrigado a todos.

Por fim, devo um enorme agradecimento ao Professor Doutor António Rui Ferro Moutinho por ter sido o meu orientador. Já tinha sido meu professor e considero um valioso amigo. Agradeço-lhe por me ter auxiliado em todas as circunstâncias, tanto na componente escrita deste Relatório de Projeto, como na componente prática. Fico muito grato pela oportunidade que tive em trabalhar com este orientador, principalmente pela possibilidade de olhar para a minha prática artística com outra autoestima e determinação.

RESUMO

Este Relatório de Projeto estabelece um encontro com o discurso disfuncional do objeto, encontrado no início desta investigação e que se ampliou num fluxo de várias experiências. Discurso disfuncional do objeto, é aqui invocado através de Jean Baudrillard quando refere: *“A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído da sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo”* (Baudrillard, 2002- 1968, p. 94).

Neste sentido, o fator disfuncional aplica-se neste Relatório de Projeto como função ausente que o objeto ainda retém, ou como condição final, de evocação, pós

envolvimento no processo criativo artístico pessoal do autor.

Na medida em que o objeto passa por um processo de recolha seletiva, para se integrar numa coleção, passa a ser alvo de outras possibilidades de significações futuras, que obterá ao ser trabalhado, num contexto de hiperligações e relações de conjunto, pelo processo criativo do autor.

Será também este processo criativo artístico pessoal que se coloca em perspectiva e análise neste Relatório de Projeto, sendo que deu base de sustentação prática e teórica aos projetos realizados, no âmbito do mestrado em Artes Plásticas, na especificação em escultura.

Pretende revelar como os projetos foram idealizados, subdividindo este Relatório de Projeto em três atos,

correspondentes aos que o autor aplica na sua metodologia prática.

Desta forma, o ato colecionar, moldar e seriar, procuram perspectivar, analisar e refletir o enquadramento teórico e conceptual, sobre o qual assentam os projetos desenvolvidos.

No ato de colecionar, enunciam-se alguns momentos onde a consciência processual apela à capacidade de observar o objeto fora do seu contexto de função, utilidade e até mesmo a sua significação como elemento do quotidiano. A forma como os objetos permitem uma abertura ao universo comum das relações que se criam com uma sociedade de consumo, na era contemporânea.

No segundo ato, pretendeu-se não só abordar os processos de moldagem e reprodução nas tecnologias da cerâmica e do vitral, mas também analisar obras de autores que recorrem a estas práticas como meio de expressão e investigação no campo das Artes Plásticas.

Posteriormente, compreender as relações que se estabelecem, quer no modo como vemos os objetos daí resultantes, múltiplos de uma mesma realidade, quer como nos comportamos quando somos confrontados com eles num espaço de exposição.

Como último ato, apresenta-se uma reflexão sobre seriar nos discursos artísticos, no comércio das artes e, por fim, como forma de evidenciar hipotéticas soluções de objetos que partem de uma coleção idealizada por mim, enquanto autor.

PALAVRAS-CHAVE: Escultura, Colecionar, Arquivar, Reformular, Seriar.

ABSTRACT

This Project Report establishes an encounter with the dysfunctional discourse of the object, found at the beginning of this investigation and which has expanded into a flow of various experiences. The dysfunctional discourse of the object is invoked here through Jean Baudrillard when he says: *"The possession is never that of a tool, because it returns me to the world, it is always that of an object abstracted from its function and related to the individual. At this level all possessed objects participate in the same abstraction and refer to each other as they only refer to the individual"* (Baudrillard, 2002- 1968, p. 94).

In this sense, the dysfunctional factor applies in this Project Report as an absent function that the object still retains, or as a final condition, of evocation, after involvement

in the author's personal artistic creative process.

As the object goes through a process of selective collection, to be integrated in a collection, it becomes the target of other possibilities of future meanings, which it will obtain when worked on, in a context of hyperlinks and overall relationships, by the author's creative process.

It will also be this personal artistic creative process that is put into perspective and analysis in this Project Report, and has given practical and theoretical support to the projects carried out, under the Master's Degree in Plastic Arts, in the specification in sculpture.

It intends to reveal how the projects were idealized, subdividing this Project Report into three acts, corresponding

to those that the author applies in his practical methodology.

In this way, the act of collecting, shaping and serializing, seeks to perspective, analyze and reflect the theoretical and conceptual framework on which the developed projects are based.

In the act of collecting, some moments are enunciated where the procedural consciousness appeals to the ability to observe the object outside its context of function, utility and even its meaning as an element of everyday life. The way in which the objects allow an opening to the common universe of the relationships that are created with a consumer society in the contemporary era.

In the second act, it was intended not only to

approach the processes of molding and reproduction in the technologies of ceramics and stained glass, but also to analyze works of authors who resort to these practices as a means of expression and investigation in the field of Plastic Arts.

Later on, to understand the relationships that are established, both in the way we see the resulting objects, multiples of the same reality, and how we behave when we are confronted with them in an exhibition space.

As a last act, a reflection on serializing in artistic discourses, in the arts trade and, finally, as a way of showing hypothetical solutions of objects that come from a collection idealized by me, as an author.

KEY WORDS: Sculpture, Collect, Archive, Reformulate, Serial.

INDÍCE

Pág. 9 - INTRODUÇÃO

Pág. 13 - ATO 1: COLECIONAR

1.1 Diferentes razões e processos de colecionar objetos e suas relações com os processos criativos das artes plásticas.

Pág. 21 - 1.2 Análise entre o processo de recolha e arquivo do autor e outras identidades artísticas.

Pág. 28 - ATO 2: PROCESSOS DE MOLDAGEM E REPRODUÇÃO:

2.1 Especificidades de aplicação às Artes Plásticas.

Pág. 37 - 2.2 O modo particular e operacional do autor perante o objeto, a integração destas tecnologias e os elementos resultantes do processo de moldagem e reprodução.

Pág. 47 - ATO 3: SERIAÇÃO

3.1 Conceito de seriar.

Pág. 51 - 3.2 Seriar e comércio das artes.

Pág. 53 - 3.3 Seriar nos discursos artísticos.

Pág. 55 - 3.4 Seriar enquadrado no processo criativo artístico do autor.

Pág. 63 - 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pág. 65 - 5. FONTES DE INVESTIGAÇÃO

INTRODUÇÃO

Deve-se compreender que as questões metodológicas implícitas na organização e produção deste Relatório de Projeto, intitulado “*Colecionar, Moldar e Seriar no Processo e Discurso Artístico – Análise Prática e Conceptual sobre a Disfuncionalidade*”, estiveram determinadas por vários fatores elementares.

Primeiro, o percurso académico de 2º Ciclo, claramente inscrito num modelo prático-teórico de investigação, baseado no desenvolvimento de projetos autorais, na criação artística.

Segundo, um autor que se caracteriza por colocar a tónica na prática, porque será como uma escrita, necessária e fundamental do seu processo de investigação.

Terceiro, a impreterível necessidade de analisar e conceptualizar resultados e sua produção, por lógica de estágio evolutivo, para criar mecanismos que possibilitem descodificar a estrutura idiossincrática do processo de investigação pessoal, que informará o processo criativo na medida em que o experimento enquanto autor, enquanto artista plástico.

Esses fatores, interdependentes uns dos outros,

promovem um alinhamento de questões metodológicas que modelam este Relatório de Projeto, segundo uma lógica vincada, para melhor cumprir o objetivo enunciado - análise prática e conceptual do processo criativo.

A necessidade e utilidade de esclarecimento a partir do exercício de realização deste Relatório de Projeto, não residirá na tradução das obras, mas na exploração dos ambientes conceptuais em que o autor se envolveu, e interligou de modo específico, durante o período de questionamento e elaboração prática do seu discurso artístico e as relações que estabelece com o universo das Artes Plásticas, que esclarecerão possibilidades de diálogo fecundo para futuras produções e a continuação da sua evolução enquanto autor, Artista Plástico - Escultor.

O primeiro momento metodológico para a realização deste Relatório de Projeto, residiu na exploração de experiências realizadas em objetos que encontrava em casa ou nos empregos onde trabalhava. A partir daí, o objeto passa a ser sujeito de várias experiências e transformações formais, materiais e de escala, derivadas de manipulação por processos de moldagem, conducente à sua reprodução em grande

número, possibilitando o conjunto, a seriação.

Decidiu-se explorar a tecnologia do vidro e da cerâmica como duas matérias requeridas no processo criativo. Desta forma a moldagem será revelada como uma prática processual nas matérias utilizadas e a produção plástica do autor. Tais experiências procuram, também, a relação do objeto como um jogo de estímulos criativos onde o positivo/negativo é uma possibilidade de resposta, tal como o verso/inverso do objeto.

No remate de organização deste Relatório de Projeto, ficou decidido organizá-lo segundo um esquema base de três atos, que se sintetizaram do todo investigado e produzido, e que permitiram redução ao essencial sobre o que se correlaciona e investiga no Universo das Artes Plásticas: Colecionar; Moldar e Seriar.

A recolha de objetos e o seu colecionar, permitem ao autor idealizar diferentes formas de os introduzir no seu processo criativo artístico, possibilitando diversas leituras para as conclusões deste Relatório de Projeto. Isto é, se assim puderem ser caracterizadas, já que serão formadas por justaposição de ideias, dúvidas, contradições e intuições, disseminadas nos diferentes elementos da investigação do autor.

A estrutura elaborada para o processo de investigação divide-se em três atos, segundo os conceitos designados, sendo que cada um subdivide-se em tópicos, formando um mecanismo conceptual de análise. Os tópicos de cada ato possibilitam a contextualização e o enquadramento do

processo criativo perante as especificidades necessárias da relação do autor com Projeto, no campo das artes plásticas.

No primeiro ato será possível observar a dinâmica envolta na recolha de objetos, sua proveniência e seleção, como referência para futuras pesquisas. Também serão contextualizadas as ações de aplicação que cada objeto irá pressupor, tanto pela via arquivista, com a finalidade de o integrar numa coleção, tanto pela via de transformação, sujeitando-os a meios de reprodução/multiplicação.

Assim sendo, cada conceito abordado nesta investigação parte da generalidade para, seguidamente, se conformar até à especificidade necessária da praxis artística e o seu devido enquadramento no âmbito deste trabalho.

Trata-se de refletir sobre o objeto para além da sua função primária, reaproveitar a sua materialidade, transformar a sua significação para, num último momento, construir uma série ou envolve-lo num conjunto de elementos.

Para determinar o conceito disfuncional será necessário referenciar Jean Baudrillard a partir do conceito de função. No seu livro *“O sistema dos objetos”* refere: *“Derivado de “função” ele sugere que o objeto se realiza na sua exata relação com o mundo real e com as necessidades do homem. Efetivamente, resulta de análises precedentes que “funcional” não qualifica de modo algum, aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema: a funcionalidade é a faculdade de se integrar em um conjunto. Para o objeto, é a possibilidade de ultrapassar precisamente sua “função” para uma função segunda, de se tornar elemento de jogo, de combinação, de*

cálculo em um sistema universal de signos". (Baudrillard, 2002-1968, p. 69,70).

Deste modo o autor procura compreender a razão de selecionar objetos do cotidiano, com um tipo de classificação disfuncional, pela relação direta entre Arte / Vida. Como podem os objetos obter o estatuto de artístico entrando neste processo de reformulação? Questiona-se acerca do estatuto do objeto com segunda função, na medida em que não necessita ser funcional, para ser investido no campo das Artes Plásticas.

De outra forma, o sistema social de comunicação é outro tópico importante neste ato, pela interpretação que o observador pode ter, num processo semiótico, em relação à própria Natureza do objeto, como também na sua integração no campo artístico.

No segundo ato, o ponto da questão conceptual prende-se essencialmente pela prática processual da moldagem, as matérias utilizadas e a produção plástica do autor. A alteração da forma, da matéria e da escala são consequências de reprodução, que possibilitam a existência de várias unidades e a sua seriação. Por esta prática é importante e necessário realizar uma revisão de obras e autores de referência, que recorrem a este tipo de metodologias.

Ao terceiro ato atribui-se o título "*Seriação*", onde a experiência do visível comporta reflexões sobre características que os objetos exibem quando são dispostos perante o autor, fora do seu campo original, normalmente comercial ou industrial. O processo criativo que conduz ao seriar de um objeto não será alheio a "*desejo*" e "*possessão*", mas também à

noção que, a obtenção de um conjunto de objetos permitirá melhor refletir o processo industrial de produção. A partir de diversos resultados obtidos por este meio, multiplicam-se os estímulos para o processo criativo artístico pessoal, quer resultantes de experiências com múltiplos dos objetos, quer ainda, pela possibilidade de variação dos materiais.

Quando se aplica o termo de disfuncionalidades, possibilita-se uma análise derivada pela observação do objeto pelo público, quando esta é investida pelo fluxo total de informação e pelas relações que permeabilizam, cada vez mais, o consumo. Por outras palavras, este termo fará uma ligação aos objetos que inicialmente partem de uma coleção e que, numa última estância, será qualificado como objeto consumado ou sem função. De forma a que este termo permita uma melhor flexibilidade de compreensão, cita-se o livro "*A Sociedade de Consumo*", quando Jean Baudrillard refere que: "*A lógica de consumo – segundo vimos – define-se como manipulação de sinais. Encontram-se ausentes os valores simbólicos de criação e a relação simbólica de interioridade; funda-se toda na exterioridade. O objeto perde a finalidade objetiva e a respetiva função, tornando-se o termo de uma combinatória muito mais vasta de conjuntos de objetos, em que o seu valor é de relação*". (Baudrillard, 1975, p. 184,185).

Este trabalho, pelo seu atributo autoral, revela o processo de reflexão do indivíduo, enquanto artista plástico, perante o universo das Artes e da atualidade vivida, confrontando um problema social onde o consumo é o ponto de contágio. Existe uma consciência que tudo parece estar saturado, onde a maquinaria, dotada para minimizar o

esforço do trabalho humano, produz em série milhares de objetos de espécies diversas, infindas. Por isso, a função seriar/multiplicar desenvolve vários momentos de pesquisa prática, tecnológica e oficial.

Os elementos constituintes dos projetos estão maioritariamente ligados a ações de recolha de objetos e experiências realizadas com eles, durante o desempenho de tarefas profissionais, enquanto assalariado de diversas instituições. Resultaram da incapacidade de apenas resolver a existência profissional do autor nesses lugares, nessas funções. Sistemáticamente cativado por formas, por significados de objetos que utilizava diariamente, surgiram inquietações que implicavam o objeto fora do seu campo de mercado, trazendo outros valores, para o processo criativo artístico pessoal.

Logo, esses objetos são parte fundamental do percurso do autor pois envolvem interações, quer por manipulação ou por recontextualizações baseadas na repetição, em apoio ao desenvolvimento de resultados em diferentes matérias. Deparado constantemente com a condição utilitária dos objetos, desenvolveu outro modo de ver embalagens, suportes de outros elementos, peças descartáveis e outros produtos de âmbito industrial.

Por fim, reformula-se o objeto enquanto coisa que ambiciona enquadramento no âmbito artístico, quer pela sua integração em jogos e mecanismos de composição, introduzindo outros elementos de combinação, quer pela linguagem dos objetos e pela liberdade das artes, que promove sempre um outro olhar sobre as coisas e sobre cada referente.

ATO 1: COLECIONAR

1.1 DIFERENTES RAZÕES E PROCESSOS DE COLECIONAR OBJETOS E SUAS RELAÇÕES COM OS PROCESSOS CRIATIVOS DAS ARTES PLÁSTICAS.

Quem coleciona? O que coleciona? Como coleciona? São questões que coloco na base de ação do meu processo criativo. Considerou-se imperativo compreender diferentes características e intuídos do colecionar, pela análise da prática de certos autores relevantes na história das Artes Plásticas, e a interferência do material colecionado, quer nos seus processos criativos, quer nas suas produções.

Colecionar é adotar uma prática de adquirir coisas, objetos, que ajudam a compor o perfil do colecionador. Será em função dos seus interesses pessoais e das suas atitudes de colecionar que se pode definir o seu perfil, apesar de ser sempre discutível esta caracterização de perfil de colecionador.

Alguns têm vontade de expor a sua coleção, outros preferem guardá-la em segredo, pelo hipotético valor que possa conter ou por outras razões ligadas à *“posse”* e *“desejo”*.

Para melhor enquadramento conceptual do conceito colecionar, cito Jean Baudrillard quando este refere: *“Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo da totalização prática do mundo pelo indivíduo, a*

outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. (...) Ao contrário, o objeto puro privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção”. (Baudrillard, 2002- 1968, p. 94).

Será possível caracterizar o ato de colecionar como um passatempo, mas também como um hábito de recolha. Estamos habituados desde crianças a guardar objetos que nos seduzem ou que nos fascinam, por motivos diversos.

Existem tipos diferenciados de colecionadores, mas o que se pode afirmar é que: colecionar poderá ser um vício ou mesmo um hábito que personaliza o indivíduo. Não se conseguirá definir numa linha temporal um momento a partir do qual o Homem começou a colecionar objetos, porém, o ato de colecionar surgirá desde a Pré-História.

Colecionar é partilhar histórias, arquivar memórias, é uma busca constante daquilo que temos e daquilo que conquistamos. A possessão torna-se um objetivo em comum nos humanos perante as suas necessidades primordiais. Não existem limites em colecionar, mas sim diferentes formas de

guardar e arquivar objetos que nos transmitem algo. Como refere Belk: *“O vício e a compulsão podem fazer parte do ato do colecionador. Vários fazem do ato de colecionar um vício ou uma obsessão. A pessoa tem uma ideia fixa e a necessidade de adicionar mais um item à sua coleção. O ritual começa com a necessidade, a busca, a localização e a aquisição de um item para a coleção, e a pessoa apresenta estados alterados de consciência que oscilam entre euforia e depressão.”* (Belk, 1988, p. 549).

Os colecionadores começaram a preservar os objetos como parte da nossa história e por esse testemunho, que foi passando de geração em geração, foi possível trazer esse ato de colecionar à atualidade. Cada objeto de uma coleção pode perder o seu valor utilitário, com o passar do tempo, mas será sempre acrescido de um valor pessoal e sentimental que o colecionador atribui, que se sobrepõe às memórias específicas desses objetos. Cada coleção, parte dos princípios pessoais do colecionador e por essa razão revela um gosto particular por determinados temas, épocas e até produções culturais como: filmes, livros, entre outros.

Coleção, por sua vez, caracteriza a vontade de acumular diferentes itens que se interligam, especificamente, segundo a vontade do colecionador, comunicando com passagens ou memórias importantes na sua vida. É possível ainda estender o conceito de coleção à esfera da memória coletiva, que aborda momentos históricos e culturais que não se limitam somente ao colecionador, visando serem discursos para futuro.

É de salientar os seguintes aspetos: colecionar,

assume-se como uma forma exploratória de interesses sobre o que se coleciona. Procurará, antes de tudo, satisfazer/compreender a necessidade pessoal desses itens e, em última instância, permitirá estabelecer ligações quanto ao processo de reinvenção de cada um deles, conjuntos ou a sua totalidade, segundo outras lógicas, assumidamente referenciadas na idiosincrasia do colecionador.

Quando determinados objetos são descontinuados e deixam de ser produzidos, adquirem maior importância de coleção, pois acabam por ser esquecidos no tempo, podendo transformar-se em raridades. Colecionar possibilita que os objetos sejam preservados e, mais tarde, obterem determinado valor, recuperarem significação, relatarem o usos e costumes de uma determinada época.

O processo de recolha de itens para uma coleção é parte fundamental da relação que se estabelece entre estes e o colecionador, definindo à priori muito dos seus propósitos e fatores psicológicos conexos à sua ação e desejo de colecionar. As coleções refletem um mundo idealizado, por servirem como modelo de um mundo que se pode corrigir, reformular, estabelecer numa nova ordem ou atribuir outros sentidos, com o passar do tempo.

Philip Bloom refere que não existem limites para o que pode ser colecionado, nem sequer intensidade na demanda de encontro/aquisição.

Existe uma plena concordância com Phillip Bloom quando caracteriza a prática da coleção referindo: *“O ato de colecionar, como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido*

à multiplicidade e ao caos do mundo, e talvez até descobrir seu significado oculto, também sobreviveu até nossa época, e encontramos ecos da elaborada alquimia de Rodolfo em todas as tentativas de capturar a maravilha e a magnitude de tudo para incluí-las no reino dos bens pessoais. Um colecionador de discos buscando a essência do gênio em centenas de gravações do mesmo concerto, ou do mesmo artista, dá continuidade a essa tradição, da mesma forma que alguém que tente captar a própria beleza em tudo que é rico e estranho.” (Bloom, 2003, p. 61)

Existem várias formas de entender o ato de colecionar, podendo ainda assumir aqui um compromisso com o consumo, um ato paralelo, visto que os objetos são distanciados das suas funções originais para se estabelecerem relações íntimas com o colecionador e, o consumidor, distancia-se da necessidade exata do que consome, para cumprir um desejo similar de posse, de ordenação do seu mundo ideal.

Deste modo, é fundamental ancorar as hipotéticas definições do ato de colecionar, na visão destes autores, compreendendo igualmente que, sedução e arquivo são outros dois parâmetros que se encontram em comum. Ambos se revelam por um olhar despertado pelo fascínio que os itens provocam. Tenta-se reunificar a multiplicidade de significados, pressentidos nesse momento de encontro/achamento inicial, quando estes são experienciados no processo criativo artístico do autor.

O colecionador é normalmente um ser obsessivo, um indivíduo sistemático, pois tende a recolher o máximo de itens

possíveis, sendo estes os construtores da sua personalidade. Esses itens constroem conjuntos, demonstrando o desejo de atingir uma compreensão total, onde o campo intelectual orienta a racionalização de uma coleção.

Portanto, neste Relatório de Projeto será significativo anotar os pontos de vista pessoais em que, como autor implicado num processo criativo específico, compreendo os meus itens de coleção como possíveis elementos discursivos artísticos; os modelos de artista colecionador, a sociedade e a vida contemporânea, como componente de contextualização.

As questões psicológicas do colecionador estruturam o processo de gestão de uma coleção. No meu caso particular, partindo da composição e decomposição dos objetos, fora do seu ambiente original, comercial e/ou industrial, introduzo-os num processo de procura de resultados, novas leituras, novas funções.

Foi primordial lançar um olhar particular sobre a história da arte, percebendo como outros autores colecionadores faziam depender parte do seu processo criativo de coleções de objetos.

Uma coleção pode ser uma obra de arte em si. Nesse caso, processo criativo e colecionar são a mesma ação, os momentos de cada uma misturam-se. A obra é arquivo. O item é procurado para nele se integrar.

Cada coleção será diferente de todas as outras, pois deriva do sujeito que a faz, que marca a sua individualidade. No campo das artes, os intitulados colecionadores são agentes que contribuem para a acreditação e divulgação de artistas,

cujas obras são adquiridas quanto à sua estética, quanto ao seu valor, ou por mais um número infindo de motivos. Nestes casos, o objetivo deste colecionismo fica associado às práticas de arquivo.

Surge uma questão pertinente face ao que aconteceria no mundo das artes sem este tipo de colecionadores. A falta de arquivo, manutenção e muitas vezes partilha pública dessa informação, faria com que o sistema das artes não existisse, pelo menos conforme o conhecemos hoje, pois serão estes os grandes consumidores e impulsionadores que mantêm o sistema a funcionar.

Dito isto, a relação entre a arte e o mercado é um fator determinante na normalização da arte contemporânea. O conhecimento decorrente das coleções de outros períodos da História da Arte, contribuiu para que essas aquisições específicas de objetos colecionáveis influenciassem o progresso e a compreensão do campo das artes até à atualidade.

A recolha de objetos reflete, não só, o aperfeiçoamento intelectual e cultural do indivíduo, como desempenha um papel importante a nível social. A partir das coleções pode-se abordar determinada época na História da Arte, caracterizando-se valores de moda, fluxos de mercado e cenários, que adicionam saberes ao património cultural.

Quando se inicia o processo de recolha reformula-se a questão do perfil do indivíduo. Existem dois fatores opostos no ato de colecionar. Um deles está associado à ambição de um colecionador mostrar em público as suas peças, o outro, encontra essência no desejo de a manter privada,

preservando-a em campos restritos ao acesso generalizado.

O mundo atual encontra-se dominado pela economia de mercado, onde os valores da sociedade e os valores individuais se entrecruzam, partindo das noções de cultura e de mercadoria. Sobressai assim a ideia que colecionar é visto como um meio facilitador de novas visões do outro, de mudança do Homem na sociedade.

O artista poderá utilizar objetos de referência para o seu trabalho prático, ou colecionar determinados artigos, estando perante o estímulo do momento de aquisição. Desta forma o colecionar, acaba por adquirir uma inevitável subjetividade.

No sector artístico cada coleção é apresentada no sentido singular, ligada a narrativas plásticas. De forma particular os seus itens partilham da mesma natureza conceptual, mesmo que apresentando características variadas, resultantes do seu contexto de origem.

No livro *“A desumanização da arte”* de José Ortega y Gasset refere: *“Sendo as obras de arte constituídas pelas ideias e pelos esquemas intencionais, são estes que, como condições de possibilidade, justificam a pureza própria do ato artístico. E, deste modo, a obra, em vez de querer tocar na vida, solta-se dela e reduz suas pretensões existenciais, transformando-as em fenómenos – a obra apenas toca na condição da sua possibilidade.”* (Ortega y Gasset, 2018, p.25, 26.)

Num contexto de investigação e produção artística contemporânea, apresentou-se no decurso de experiências realizadas na disciplina de Estúdio, perante exercícios

propostos, um leque de possibilidades de resposta ao ato de colecionar.

Na minha prática, as ideias começam a surgir fazendo o levantamento de objetos para o trabalho artístico, partindo de funções de trabalho profissional. Atividades desempenhadas enquanto operador de caixa, distribuidor de pizzas, vendedor de produtos de bricolagem, em diferentes épocas temporais.

Em cada emprego, um motivo ou impulso originou o recolher de objetos de interligação com o público. Os objetos recolhidos entram em simbiose uns com os outros e, ao mesmo tempo, num processo de transformação. As ligações entre eles revelam a nossa existência e permitem ver a partir dos resultados das justaposições, composições, que colecionar é um ato de interações com o objeto.

O critério utilizado para a seleção destes objetos, foi a sua perda de utilidade, o serem considerados como lixo, nesses ambientes comerciais e industriais, onde desempenhava funções que me colocavam em contacto direto com eles. Rolos de impressora, canos de suporte de tapetes e toalhas de mesa, tabuleiros de ovos, objetos de empacotar, entre muitos outros.

Será óbvio, que o lixo de uns é a riqueza de outros, pela possibilidade em transformar a própria natureza das coisas.

Agnès Varda no documentário *“Les Glaneurs et la Glaneuse”* – (Os Respigadores e a Respigadora) parte de uma perspectiva estética e moral, para documentar hábitos sobre a vida numa sociedade de consumismo e desperdício. A autora perspectiva

o conceito de *“respigar”* e as pessoas que se intitulavam de *“respigadores”*, aqueles que percorriam e ainda percorrem os campos que já foram ceifados, encontrando espigas que são deixadas ao abandono, resultado do processo de recolha oficial que objetiva a grande quantidade e não a totalidade ou a unidade. O foco deste documentário vai ao encontro da ideia patente no ato de colecionar, quando a artista aborda os comportamentos de certos marginais a apanharem lixo do chão, reaproveitando-o. Um artista abordado neste contexto de documentário relata: *“I make images from salvaged material, frames from wood, I use food packages, slates, and then i also recycle my own packets of cigarette paper, and what's good about the objets is that they have a past, they've already had a life, and they've still very much alive. All you have to do is give them a second chance”* (Varda, 2000, min, 34, 35).

Do mesmo modo, o ato operativo relaciona-se com um *“bricoleur”*, - aquele que *“recolhe e conserva elementos em virtude do princípio de que “isto pode servir”*. (Lévi-Strauss, 1970, p.39)

Os elementos que eu como autor recolhi e envolvi no meu processo criativo são objetos com história, que já não servem, ou que alguém descartou, por não lhe encontrar mais funcionalidade. São esses materiais que integram a minha coleção e aos quais Baudrillard denomina por *“objetos marginais”*, ou mesmo objetos que fogem do sistema funcional e apresentam propósitos de novas simbologias. Os objetos adquirem um estatuto unicamente subjetivo, pela simples ideia de serem abstraídos da sua função original.

Assim sendo, como um “respigador” que vai ao encontro do seu lixo, eu como autor coleciono os objetos do campo comercial e industrial, com o intuito de os reinventar em diversas experiências artísticas.

Louis Pons, foi um dos artistas que referiu uma frase emblemática no documentário de Agnès Varda referindo: *“All these objets around here, are my dictionary. People think it’s a cluster of junk. I see it as a cluster of possibilities. Each objects gives a direction, each is a line, picked up here and there, indeed gleaned and wich become my paintings. The aim of art is to tidy up one’s inner and exterior worlds.* (Varda, 2000, min. 39,40).

Seguidamente, pensa-se no olhar do observador ao ser confrontado com esses objetos disfuncionais, que compõem o espaço expositivo. É este compromisso final que se pretende, após os objetos percorrerem toda a transformação e adaptação ditada pelo processo criativo que lhes imponho e serem apresentados desnudos dos valores de mercado e contexto original.

Apresenta-se um esquema do ato de colecionar em três parâmetros: colecionar como prática, colecionar como poética, colecionar como política.

Colecionar como prática, pode-se compreender como uma transmissão de informações e visões do mundo, logo relaciona-se com uma prática social.

Colecionar como poética, envolve-se no campo da experiência pessoal, relacionando-se com a vida daquele que coleciona.

Finalmente, o colecionismo como política, analisa a possibilidade do exercício de poder através da coleção, a exploração e negociação de significados e discursos específicos, através da eleição de itens precisos. De certo modo, este parâmetro acaba por apelar às duas análises, quer como prática, quer como poética, sublinhando o como e o porquê dos objetos colecionados poderem ser sujeitos a avaliações díspares, independentes da importância que têm para o colecionador, para a coleção e para a sociedade.

Para tal, é necessário compreender como funciona a avaliação dos objetos, relacionando-os com as noções de consumo e os discursos de interpelação do Outro.

Na constituição de uma coleção existem devaneios com que o colecionador também expressa: a incongruência do seu desejo, a ansiedade do momento de aquisição, a ação pautada por tentativa e erro, entre a visão do item isolado e do conjunto onde se integra. Os objetos são pensados, por um lado, como história de um passado reconstruído, por outro, como signos ou símbolos. Aqui, encontram-se as influências da semiótica e do estruturalismo, que encaram as peças colecionadas como transmissores de mensagens que podem ser decodificadas.

Dito isto, será relevante a citação de Jean Baudrillard quando o autor refere: *“Na realidade, não são eles um acidente do sistema: a funcionalidade dos objetos modernos torna-se historicidade do objeto antigo (ou marginalidade do objeto barroco, ou exotismo do objeto primitivo) sem, todavia, deixar de exercer uma função sistemática de signo. É a conotação*

“natural”, a “naturalidade” que no fundo culmina nos signos de sistemas culturais anteriores.” (Baudrillard, 2002- 1968, p. 82).

Referindo uma vez mais que, as considerações relativas ao ato de colecionar como prática social, envolvendo a prática artística, possibilitam ao artista plástico compreender e desenvolver todo o processo criativo artístico, aprendendo o sentido colecionista, contudo experienciando livremente os objetos que constituem a sua coleção pessoal e idiossincrática.

Os avanços são significativos na forma de pensar as coleções por uma perspectiva de cultura material, visionando um sistema de comunicação das sociedades humanas.

Não obstante a atenção dada a todas as outras descrições, é na forma como Jean Baudrillard caracteriza os objetos e a sociedade, que a linha de pensamento deste Relatório de Projeto se âncora, extrapolada na constituição de coleções, na sua história e evolução, nas decisões e emoções intrínsecas do ato colecionar.

1.2 ANÁLISE ENTRE O PROCESSO DE RECOLHA E ARQUIVO DO AUTOR E OUTRAS IDENTIDADES ARTÍSTICAS.

Através da prática artística do autor, compreendido como um colecionador, os objetos são explorados pela temática da memória.

Quando o autor procede à recolha e arquivo dos objetos, estes passam por um período de letargia e conservação. Isto acontece pela forma como o autor guarda os objetos para mais tarde trabalhar sobre eles como uma forma de memorizar vida e suas lógicas.

Pretende-se analisar a forma como os seus projetos comunicam com o público e como transmitem os seus valores materiais. Esta prática arquivista permitirá a partilha de memórias, lugares e experiências através dos objetos que foram recolhidos, quando mais tarde são trabalhados em estúdio.

O colecionador é movido pela paixão, fascínio e necessidade de obter determinados objetos para confortar um desejo de possessão. O gosto assim determinado acaba por ser envolto em atos de classificar e selecionar.

Os objetos servem um propósito para além da sua funcionalidade e é pelas relações emocionais que a coleção

passa a cumprir o estatuto de interesse para cada colecionador.

O autor deste Relatório de Projeto, aborda os objetos como se fossem ferramentas valiosas no seu processo criativo, mas também moldes de identidade, possivelmente, permitindo a conexão ou partilha com outras pessoas, acerca de lugares e memórias, de lógicas e anseios, de reflexões e modos de ver a vida, que pretende vinculados a esses objetos quando envoltos nos seus discursos artísticos.

Dito isto, Jean Baudrillard determina que a coleção pode ser entendida da seguinte forma: *“Esta organização é a coleção. O meio habitual conserva um estatuto ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção ao contrário, pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa quotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal.”* (Baudrillard, 2002- 1968, p. 95).

Ao longo deste relatório serão abordados diferentes artistas que na sua metodologia prática, recorrem ao conceito de memória, coleção, arquivo, como parâmetros de

investigação e reflexão.

Compreende-se que os objetos colecionados têm certos significados que somente o próprio colecionador compreende, contudo são compartilhados com o público. Os objetos vão perdendo o seu valor utilitário e monetário, mas acabam por adquirir outras qualidades e significâncias ao longo do tempo, que se tornam importantes no seu momento de reapresentação a público.

Ainda na componente da memória, na medida em que os objetos refletem determinadas histórias, é fundamental que as coleções possam ter valor para a sociedade onde esta se insere.

Deste modo as coleções podem ser património, onde apreendemos a história, ideias e até sentimentos a aclamar no futuro. Isso permite estudar o passado, manter os costumes e as tradições vivas, o quanto se perpetuam memórias e, independente da nostalgia do colecionador, por elas passados despertam, fazendo reviver outros tempos e outros lugares que contribuem para a composição identitária sociocultural.

No livro *“Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art”*, retrata-se um pouco as inquietações do autor deste Relatório de Projeto, pela forma como se pode reinventar os objetos. Steven Harris é bem explícito quando refere: *“A invenção espontânea e a reinvenção através da ‘utilização’ constituíram uma forma de automatismo tridimensional, em que tanto o fabricante, como o espectador-manipulador do objeto, participam em reconfigurações de forma e função.”* (Dezeuze & Kelly, 2013, p.41)

As minhas preocupações seguem uma linha de investigação onde os objetos recolhidos a partir dos meus empregos profissionais, fornecem um vasto campo de possibilidades de reinvenção e reformulação das suas funções.

Os objetos que coleciono ancoram laços com o público que passam a ser agentes integrantes no seu processo de transformação. Isto é, o público vai poder estabelecer novas ideias ou retomar outras, descartadas e desvalorizadas aquando do seu consumo original.

Reaproveitam-se as formas, reinventam-se segundo novos conceitos, diferentes simbologias, contaminando as experiências e produção artística do autor.

Retira-se um excerto de texto, do livro anteriormente citado, que indica razões de outros artistas, do período do surrealismo, que seguiram estas formas de trabalhar o objeto, referindo que: *“O objeto natural encontrado, potencialmente o grau zero da produção do objeto, de fato, pertence a uma categoria relativamente comum e tradicional de colecionar: a pedra de formato estranho, a concha incomum encontrada na praia, a excepcional formação de cristais, itens como esses apresentados nas coleções de vários surrealistas, incluindo André Breton, mas também remetidos a tradições da coleção renascentista e dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII.”* (Dezeuze & Kelly, 2013, p.43)

O termo francês *“objet trouvé”* que se traduz por *“objeto encontrado”*, terá a seguinte definição: *“Um objeto encontrado é um objeto natural ou feito pelo homem, ou fragmento de um objeto, que é encontrado (ou às vezes comprado)*

por um artista e mantido por causa de algum interesse intrínseco que o artista vê nele.” (tate.org, 2020, disponível em rede)

Henry Moore é exemplo de um artista que colecionava objetos encontrados, como ossos e conchas, a que ele designava como esculturas naturais, servindo-se delas para mote do seu trabalho. Os objetos naturais de Henry Moore eram como artefactos que trazia para o seu atelier, inspirando-se nas suas formas orgânicas, característica elementar do seu processo de trabalho e marca indelével das formas e estética geral da sua obra.

O livro *“On being a sculptor”*, escrito pelo próprio Henry Moore, explica as razões pela qual rejeitava os ensinamentos dos seus professores e defendia que as suas obras seguiam o método da escultura direta em evolução, apresentando formas abstratas que derivavam do corpo humano.

No capítulo *“The sculptor speaks”* refere: *“Embora seja a figura humana o que me interessa mais profundamente, tenho sempre prestado grande atenção às formas naturais, tais como ossos, conchas e seixos, etc.[...] Dos milhões de pedregulhos passados ao longo da costa, escolho ver com excitação apenas aqueles que se encaixam nas minhas experiências existentes na altura. Uma coisa diferente acontece se eu me sentar e examinar uma mão cheia, uma a uma. Posso então estender mais a minha experiência, dando à minha mente tempo para ser condicionada a uma nova forma.”* (Moore, 2013, pág. 2)

O uso extensivo de objetos encontrados foi feito por artistas do movimento pop, surrealismo, dadaísmo, como

também, por artistas posteriores como Carl Andre , Tony Cragg , Bill Woodrow , Damien Hirst, entre outros.

Marcel Duchamp será sempre considerado como um ícone, pela creditação que obteve no mundo da história da arte, por ter apresentado/inventado o ready-made. O artista parte da ideia original de tomar algo preexistente e autenticar como arte.

Retira-se um excerto do livro *“Tudo sobre Arte”* de Stephen Farthing que refere: *“O dadaísmo chegou a Nova York com os franceses Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), que se mudaram para a cidade em 1915. Lá, conheceram Man Ray (1890-1976) e, juntos, começaram a realizar obras que questionavam as atitudes em relação ao processo artístico [...] Duchamp levou a iconoclastia do dadaísmo ao extremo com seus “ready-mades”- objetos funcionais fabricados industrialmente exibidos com pouca ou nenhuma alteração. O mais famoso é titulado como “Fonte”, um urinol deitado sobre um pedestal com a assinatura “R. Mutt”, uma empresa de engenheiros sanitários. O artista inscreveu essa peça em uma exposição organizada pela Sociedade de Artistas Independentes em Nova York.”* (Farthing, 2018, p.411)

A arte nessa época preocupava-se ainda com a representação e com conciliar a ilusão com o estatuto de objeto real artístico. Assim, o *“object trouvé”* era entendido como uma matéria prima usada para além das suas qualidades materiais e estética inerente, extrapolado em *“ready-mades”*, sendo uma obra em si.



Fig.1 - Marcel Duchamp , 1917, Fonte , fotografia de Alfred Stieglitz na 291 (Galeria de Arte) após a exposição da Sociedade de Artistas Independentes de 1917, com a etiqueta de entrada visível. O pano de fundo é The Warriors de Marsden Hartley .

A partir de Duchamp uma nova categoria de obras de arte passa a ser concebida com objetos fabricados e pré-fabricados, provenientes de qualquer universo de produção e sector de aplicação, que se autonomizam como veículos de significação no contexto dos discursos artísticos autorais.

As apropriações de objetos por Marcel Duchamp obtiveram várias implicações e continuam a moldar a conversa em torno da arte, como uma procura principalmente intelectual, e não estritamente material. Apresentam-se como um produto da mente do artista e não de habilidade manual ou domínio técnico.

Marcel Duchamp pretendeu inquietar e provocar o público confrontando os conceitos artísticos tradicionais, promovendo a revelação do “*absurdo*” e do “*vazio*”, na dualidade de dois conceitos que contestam a ideia de arte e a sua própria negação.

Na década de 1960, o movimento pop revela as suas origens simultaneamente com o grupo “*Fluxus*”, onde os artistas procuravam a temática na matéria, fazendo uso de objetos e sistemas de produção industriais, comerciais e da vida quotidiana, na sua generalidade. A cultura dos média evolui a uma velocidade constante, dando contexto para que os artistas se apoderassem dos conceitos vividos na realidade dessa época.

Tony Cragg é outra referência emblemática quanto o seu processo criativo depende do colecionar. Nasceu na Grã-Bretanha (Liverpool) em 1949, sendo que os seus primeiros trabalhos foram apresentados na década de 1970.

Criticando uma cultura descartável, colecionava fragmentos de plástico compondo silhuetas figurativas. Procurava criar imagens de formas humanas, revelando o consumo excessivo das sociedades e a leveza colorida da implicação de todos no desperdício. Tinha por hábito o ato de colecionar madeiras, metais, pedras e vidros, para fazer as suas construções e composições de objetos no espaço.

Nos seus trabalhos, Tony Cragg permitiu-se libertar das práticas tradicionais que tinha aprendido nas academias, criando a sua própria receita metodológica pela atração das matérias e dos objetos. Exemplo disto, é uma das suas primeiras obras, à qual atribuiu o título “*Britain Seen from the North*”, produzida durante uma visita à Grã-Bretanha em 1981, quando o país enfrentava uma enorme crise social e económica.

Neste projeto, Tony Cragg auto figura-se, desenhado na parede pela sua silhueta com fragmentos e objetos de plástico encontrados junto ao mar e a rios, a olhar para o seu país de origem. Formar uma imagem a partir destes pequenos fragmentos para a construção de um conjunto, faz com que o público compreenda que o artista procura as imagens na relação das partes com o todo, ou mesmo, do particular para o geral, sendo que o equilíbrio ambiental, económico e social, também, será dependente de todos, para uma imagem de conjunto precisa.

Tony Cragg escreveu um texto reeditado no livro “*Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*” onde aborda as suas questões pessoais e



Fig. 2 - Tony Cragg, "Britain Seen from the North", Tate Modern, 1981.

a sua metodologia prática, referindo: *“The interests. Man's relationship to his environment and the objects, materials and images in that environment. The relationships between objects, materials and images. Obvious and immense areas; but apparently difficult areas for artists to work in without resorting to magic, alchemy or mystification. That could infer an objective approach, or, as I prefer to see it, a refusal to equate subjectivity with certain kinds of heavy-images handed dramatics.*

The objects. I am not interested in romanticizing an epoch in the distant past when technology permitted men to make only few objects, tools etc. But, in contrast to today I assume a materialistically simpler situation and a deeper understanding for the making processes, function and even metaphysical qualities of the objects they produced. The social organizations which have proved to be most successful are productive systems. The rate at which objects are produced increases; complementary to production is consumption. We consume, populating our environment with more and more objects. With no chance of understanding the making processes because we specialize, specialize in the production, but not in the consumption.” (Stiles & Selz, 1996, p.320).

A vida material e cultural da sociedade influencia o contexto das obras de arte, refletindo-se hoje, cada vez mais, numa existência materialista e desorganizada. Em suma, a cultura que se presencia nas sociedades atuais levanta questionamentos de outrora que, porém, são concebidos numa pluralidade de valores díspares.

As coleções de hoje isso refletirão. Os artistas que fazem depender parte do seu processo criativo da coleção de itens, sejam para estudo, sejam para os integrar diretamente nas suas produções, veem as suas hipóteses de ação ampliadas, contudo, o valor do seu ato despromovido pela banalidade.

Cada um formará o seu Cabinet de Curiosités pessoal, mas em conjunto, a humanidade expressa-se de modo similar através do desperdício, reunido em exposição nas lixeiras das grandes cidades, nas praias, nas vertentes dos montes, a transbordar dos bidons de recolha de lixo, nas nossas ruas, entre tantos outros lugares.

**ATO 2: PROCESSOS
DE MOLDAGEM E
REPRODUÇÃO**

2.1 ESPECIFICIDADES DE APLICAÇÃO ÀS ARTES PLÁSTICAS

Os processos de moldagem e reprodução serão aqui analisados pelo que contribuem, significativamente, para o desenvolvimento do processo criativo de certos autores. Isto é, pelo que se constituem no espaço processual e metodológico de investigação e de sustentação dos seus discursos artísticos.

Procura-se separar as noções de aplicação destes processos às artes segundo a ideia de um sistema “frio” e controlado, visando uma repetição diligente formal e estrutural, mesmo que implicando alteração de matéria e multiplicação dos resultados, de uma aplicação mais livre, visando questionar o objeto, fazendo-o evoluir segundo as mesmas possibilidades tecnológicas, mas sem sujeição ao que define um serviço, e sim, um processo criativo. Seguidamente, compilam-se dados específicos para caracterização de uma linguagem pessoal e discursos artísticos que resultam de processos de moldagem e reprodução, marcando novas possibilidades de leitura dos objetos/modelos implicados.

Joseph Beuys refere: *“Também na aula de Línguas se fala de linguagem. E é óbvio que para mim a Língua, é o primeiro tipo de escultura. O meio de expressão é a linguagem. Dessa forma, deveríamos aprender a olhar o pensamento em si*

mesmo, as pessoas deveriam aprender a olhá-lo como um artista olha a sua obra, isto é: na sua forma, na sua força, mas suas proporções” (Beuys, 201, p. 120)

Os *métier* de escultor mantiveram uma constante linha processual durante bastantes séculos, onde métodos e materiais sofreram poucas alterações. A modelação e o talhe foram os processos mais utilizados, contudo a fundição possibilitou o uso de materiais com outra durabilidade, utilizando um método controlado de transformação de matérias em estado líquido, para objetos sólidos.

No século XX, é notável que estes processos se traduziram em alterações radicais nas produções dos artistas, onde o estatuto social e o da obra de arte, confrontaram novas realidades.

Segundo Rui Ferro: *“O conceito de molde, de forma e de moldagem está de tal forma banalizado na nossa experiência diária que por vezes não damos conta da extensão da sua influência no nosso dia-a-dia. Urge a pergunta: – Desde quando e de onde poderá ascender essa habituação? Será um traço do mundo moderno?”* (Ferro, 2005, p.71)

Apesar de todas estas evoluções no tempo, os ateliers mantiveram um papel fulcral na produção artística, tanto a nível físico e prático, como psicológico e conceptual, permitindo dar apoio a formas variadas de pensar e produzir arte.

O autor deste Relatório de Projeto, afirma que o espaço de atelier, tem a função primeira de lhe abrir o campo processual, para testar novas ideias, novos conceitos, possibilitando-lhe ambientes oficinais ou até mesmo um laboratório de experiências não ortodoxas ou de tecnologia precária.

Rachel Whiteread é uma artista inglesa nascida em Londres, em 1963, que trabalha exclusivamente a partir de processos de moldagem.

Utiliza objetos do quotidiano, peças domésticas, como referentes para o seu trabalho artístico. Numa parte significativa e impressionante da sua obra explora a arquitetura, o espaço e a memória. O envolvimento físico humano perante objetos que referenciam vivências domésticas de espaços impraticáveis, mas reconhecíveis, como escadas, quartos, onde o dentro está fora, o privado se torna público e a densidade do ar foi materializada.

Apropria-se do negativo dos objetos, revelando-o ao observador que, quando o circunda e se coloca, irremediavelmente, do lado de fora, participa na construção da memória possível, destilada pelas marcas de um interior que hoje se expõem ao avesso. Esta inversão de valores é comum nas suas esculturas, onde o que era transparente se

torna opaco, o interior passa a exterior, o que era vazio passa a ser cheio.

As suas obras são vistas como mistérios ou enigmas, como construções monumentais desprovidas de utilidade. Talvez por não valer a pena decifrar significados para além do que em si é visível. Para além do que é terrivelmente exposto nas suas obras: uma realidade física da nossa existência básica.

Recorre à moldagem como método processual, procura constantemente uma nova configuração para os seus objetos que são vistos como réplicas fantasmagóricas de coisas que ela adquire do quotidiano. Utiliza vários materiais tais como borracha, resinas e gessos, retirando e apropriando as formas obtidas dos interiores de cadeiras, mesas, camas, onde sugere uma nova permanência, que provém da memória dos seus objetos. A artista recolhia frequentemente colchões na rua que acumulava no seu atelier, permitindo-lhe reflexões sobre identidade, mais explicitamente reveladas no objeto, embora isso pareça intimamente ligado a miséria, tristeza, decadência e solidão. Quando a artista viaja para determinado lugar, tem por hábito colecionar os objetos que encontra na rua, preservando-os no seu atelier.

A artista desenvolveu a sua identidade e processo de criação artístico influenciada pelos próprios pais, que a fascinaram desde criança, fazendo-a compreender a intersecção entre atelier/casa, vida e arte.

Na ausência do que é representado, são as marcas e os registos dos objetos que foram usados que deixam impressões visíveis ao observador, como rastos de realidades.

Em 1988, expôs na Carlisle Gallery em Londres, uma obra com o título “Untitled “Torso”, trabalho de pequena escala em que a artista verteu gesso no interior de uma botija de água quente. Neste projeto, que se encontra representado na imagem da Fig.2, indicia-se um tronco humano, um corpo sem membros nem cabeça, numa ligação óbvia entre a escultura clássica e o seu processo e condição de artista contemporânea recuperando o métier de produção.

No livro *“The Art of Rachel Whiteread”* é abordado o seu processo referindo: *“It is Whiteread’s comitente to revealing artistic method, the seductive elements in her industrial material choices, and her endeavour to marry them to a painstakingly considered casting process, that draws the viewer closer to her art. The resulting forms have inviting, accessible surfaces that celebrate the happy marriage of the manual industry and industrial technology that make her work possible. In a sense Whiteread appears to be helping sculpture come clean, after a number of years of apologetic self-deprecation.”* (Townsend, 2004, p. 46)

Com este projeto a artista provoca uma reação perturbadora evidenciada a partir do próprio título, um corpo que não é corpo, mas sim uma hipotética solução de resposta. A botija de água quente e sua função é reformulada poeticamente para a possibilidade de representação de um corpo que contém calor per si.

Numa conversa entre a artista e Ann Gallagher realizada pela Tate Gallery, Rachel Whiteread refere: *“Eu estava a usar e a desenvolver coisas que tinha. Provavelmente usei uma das garrafas de água quente, servindo de elenco a*

primeira ferramenta de coisas que comprava em segunda mão, ou achava na rua, ou achava em casa. Eram coisas que fazia parte da minha vida cotidiana e da minha linguagem” (Whiteread, 2017, min.16).



Fig. 3, Rachel Whiteread, Sem Título “Torso” Gesso rosa, encerado (1988).

Este projeto *“Torso”* tem sido desenvolvido desde 1988. A artista fez várias experiências, em diferentes materiais, em diferentes anos. Rachel Whiteread despeja determinada matéria para o interior de um referente, para seguidamente o omitir, muitas vezes destruindo-o, para expor o resultado

deste processo de moldagem, fundição e reprodução, num ato só.

No projeto *“Untitled” One hundred spaces* os espaços não utilizados, ou não ativados no uso comum de cadeiras, passam a ter uma renovada leitura visual, deixando de serem espaços vazios, passando a serem volumes. As cadeiras passam a uma evocação fantasmagórica ancorada nestes sólidos. Este projeto terá óbvias referências na obra de Bruce Nauman, *A cast of the space under My Chair*, de 1965-68. Na medida em que o negativo das formas também é um espaço de exploração plástica, Rachel Whiteread centra a sua atenção aí, multiplicando a especificidade do *My Chair* de Bruce Nauman, em cada cadeira das suas instalações. Cada elemento original produziu o seu espaço, afirmando uma individualidade irrepetível, não só pela perda do modelo no processo, mas também, pelo confronto com o conjunto de elementos similares instalados. A artista apresenta a obra em 1995 na Tate Gallery, preenchendo uma sala como se de um espaço para uma audiência se tratasse. As formas revelam o interior da parte inferior de cem cadeiras, obtendo diferentes leituras de cores translúcidas, a partir do processo de manipulação de resina de polyester, que nessa época estaria a ser aplicada fora do seu ideal, quer pela quantidade de volume sólido implicado, quer pelo acabamento translúcido.

Neste conjunto, a artista alinha os objetos como uma construção arquitectónica de espaço e volume, cuja função humana se perdeu na tradução/corrupção do tempo, desta feita do de processo de produção. Cada unidade revela outro tipo de noção de si, perante o conjunto. Retribuirão,

à sua observação cuidada, momentos congelados de outra existência? Memórias das pessoas que alguma vez se sentaram neles? Apela ainda à sua função original?

Cada bloco é tão individual como cada pessoa e como objeto serve outros discursos, no seu momento expositivo e de confronto com o público, sendo fonte e receptáculo de uma energia gerida pelo conjunto, que nos poderá levar tão longe na interpretação, como as organizações primevas de lugares marcados ritualisticamente pela presença de volumes alinhados.



Fig. 4. Rachel Whiteread, *“Untitled (One hundred spaces)”* (1995)

Rachel Whiteread centra-se na transformação de matéria a partir dos processos de moldagem, fundição e reprodução, na procura de outras significações.

A artista refere: *"I'd actually forgotten that I'd seen the piece by Nauman at a show that Nick Serrota curated for the Whitechapel Art Gallery in London many years before. I just hadn't really noticed Nauman's piece at the time. I think I used the space under chairs for all sorts of other reasons. For me, it was a step to making an absent place for one person – or in the case of One Hundred Spaces, na audience of people."* (Mullins, 2004, p.72)

Tony Cragg nasceu em 1949, em Liverpool, mas vive e trabalha em Wuppertal, na Alemanha, desde 1977. Os seus trabalhos refletem relações entre as pessoas e o mundo material, não havendo qualquer tipo de limitação na experimentação de diferentes matérias.

Alguns dos seus primeiros projetos versaram sobre a ideia do empilhamento de unidades, tentando compreender os objetos produzidos pelo Homem. Objetos encontrados, naturais, industriais, descartáveis, etc., eram acumulados pelo artista em composições cuja forma exterior era geométrica e rigorosa, contrastante com a multiplicidade de formas e texturas dos seus elementos constituintes.

Tony Cragg é um exemplo de artista colecionador, estudando quer formas quer matérias dos itens que coleciona, a fim de os reformular, produzindo respostas emocionais, significados e relações. É possível compreender que desenvolve uma relação muito íntima com as matérias, procurando

explorar ao máximo e livremente as suas possibilidades escultóricas.

Como jovem artista viveu uma época historicamente turbulenta, na década de 1980. Procurou compreender o racionalismo do movimento minimalista, tentando reconciliar a escultura e a desordem nas sociedades. Partindo dos objetos que ia acumulando, refletia sobre a influência das tecnologias nas relações socioculturais.

No catálogo: *"Transformações Nova Escultura da Grã-Bretanha"* refere: *"A acumulação, escolha e arranjo de materiais achados pode ser compreendida como uma espécie de "bricolage" por parte de Cragg. Se o "bricoleur", como Lévi-Strauss sugeriu, coleciona mensagens que devem ser transmitidas com antecedência, Cragg ao recolher refugio se revela reacondicionando o que já está empacotado. "Bricolage" também teve um papel importante no pensamento das montagens Pop da década de 60 (historicamente Cragg indubitavelmente deve a esse movimento) mas funcionou de maneira diferente. As montagens de Eduardo Paolozzi e John Chamberlain reciclaram material rebotalho como monumentos e símbolos dos prazeres heroicos proporcionados pela nova tecnologia."* (Teresa Gleadowe, 1983, p.17) ¹

O projeto *"Blue Horn"*, que se encontra ilustrado na fig.5, é um dos que produziu a partir de relação direta com materiais encontrados, onde objetos descartados, utensílios domésticos, fragmentos variados, entre outros itens, foram selecionados, colecionados, compostos e reciclados pelo autor, formando um conjunto fundamentado em atitude

¹ Tradução patente no catálogo

de justaposição e coloração de elementos. O artista compõe os objetos dispendo-os no chão, desenhando a partir deles uma espécie de chifre, como é indicado pelo próprio título da obra. Envolve os objetos em possíveis discursos artísticos pela reflexão simbólica e estética que estes traduzem, retratando-os como detritos da sociedade e como elementos de coleção do próprio artista.

Comparativamente ao projeto “*Spectrum*” realizado em 1979, Tony Cragg utiliza o mesmo conceito de produção, objetos encontrados e fragmentos, para os dispor num rectângulo, com um sequencia de cores frias e quentes, como se fosse uma pintura tridimensional. O artista acaba por inserir um determinado vocabulário nos seus trabalhos iniciais, refletindo o trivial e o quotidiano a partir de um processo ligado ao formalismo minimalista.



Fig. 5. Tony Cragg, 1982, “Blue Horn”, Instalação composta por 40 objetos encontrados pintados. Dimensões aproximadas da instalação: 175 x 360 x 470 cm. (69 x 142 x 185 polegadas).

Muitos dos objetos são encontrados pelo artista nas margens do mar, quando faz as suas caminhadas. Esta prática tem sido uma constante na sua obra, os objetos são arquivados, para depois formar uma composição por diversos elementos acumulados, criticando o desperdício e o descartável na sociedade contemporânea.

No catálogo *“Transformações Nova Escultura da Grã-Bretanha”* refere o seguinte: *“Essas ideias foram primeiramente exploradas de maneira coerente na obra New Stones, Newton’s Tones, 1978. Desenvolvendo a ideia de seleção de objetos achados em grupos, apresentados primeiro em Beach Objects em 1970 (Objetos na praia), Cragg concede a vários objetos plásticos uma aparência de universalidade. De fato, como o título enfaticamente sugere, a ideia de uma “ordem na natureza” que a arte tradicionalmente tem imitado, é aqui obliterada por uma nova linguagem e conceção de beleza: o artificial. [...] A distribuição de objetos plásticos e nacos de cerâmica nas modulações coloridas do arco-íris modifica o consumo discrepante e descuidado de artefactos em um modelo ubíquo e positivo de um nova paradigma estético.”* (Teresa Gleadowe, 1983, p.15, 16.)²

A justaposição de elementos, alguns com falências ou fragmentações orgânicas, em composições de geometrias precisas, tem sido uma constante nos trabalhos de Tony Cragg, representando a natureza dupla da construção de novas formas a partir do que acumula no seu atelier. Procura coesão nos seus projetos, afirmando um registo próprio, entendendo ser subjetivo retratá-los como arte figurativa.

O projeto *“Pilha”*, criado em 1975, um cubo sólido contendo diversos elementos, pretende transmitir a impressão de camadas geológicas, metaforizando a ideia de um lixo que se vai aglomerando com o passar do tempo. Tony Cragg intui um *“mundo natural”* cada vez mais produzido pelo Homem, na medida em que os objetos são entendidos como fósseis, procurando construir uma mitologia poética.

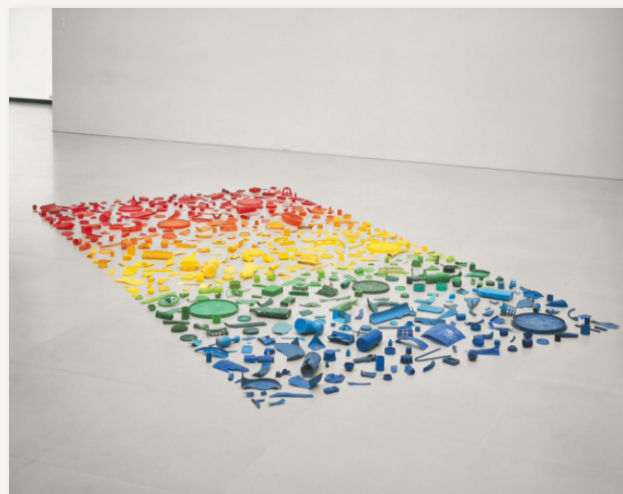


Fig. 6, Tony Cragg, “Spectrum”, 250x500 Material: plástico, Tate Modern, 1979

Tony Cragg refere: *“Vejo um material ou um objeto como tendo um balão de informações ao seu redor. Materiais como madeira já têm um balão muito ocupado. Os objetos de nossa sociedade industrial ainda têm muito pouca informação anexada a eles; portanto, mesmo que algo como plástico possa ser aceite como material válido para uso, ele ainda permanece muito desocupado. Há muito trabalho a ser feito para realmente criar uma mitologia para esse material, além de seu valor*

² Tradução patente no catálogo

extremamente prático e utilitário.” (Tony, 1992, p.61) ³

O que mais prevalece na dinâmica entre o artista e o mundo material, são as abordagens físicas e os métodos de procurar novas formas de pensar o objeto e a realidade vivida. Na verdade, Tony Cragg não se despojou do seu carácter de colecionador, visto que as suas obras remetem muitas vezes a esse ato inicial, apresentando, ainda hoje, relações com objetos de estudo provenientes dessa dimensão de coleção, nomeadamente de itens naturais, de onde provém propostas de repetição ad aeternum de elementos; movimentação deles em circuitos ou passes específicos, etc. Se já não intervém de

modo direto na obra, informam a sua idealização, proposição e produção, ajudando o autor a registar o seu olhar sobre a natureza, a arquivar argumentos, lembretes de possibilidades a explorar.

Essa realidade aprimorada e estruturada, vivenciada pela tecnologia e as múltiplas perspetivas oferecidas pelo ritmo e prismas da vida moderna, evidencia-se no seu trabalho e no seu processo criativo, desde o início da sua carreira até à atualidade, por muito que as obras propostas sejam hoje diametralmente diversas, quer na proposta de volume quer de espaço.



Fig. 7 e Fig.8, Tony Cragg, “Pilha”, 120 x 120 x 120, 1975, Tate Gallery.

2.2 O MODO PARTICULAR E OPERACIONAL DO AUTOR PERANTE O OBJETO. A INTEGRAÇÃO DAS TECNOLOGIAS E DOS ELEMENTOS RESULTANTES DO PROCESSO DE MOLDAGEM E REPRODUÇÃO.

O processo criativo artístico do autor deste Relatório de Projeto, segue um registo que se baseia nas referências artísticas que foram citadas anteriormente, contudo, assumindo outras características particulares, quando opera no campo da moldagem e reprodução.

Pretende-se a partir das matérias eleitas para cumprir esses processos de transformação dos elementos, manter diálogos com o propósito original referente ao ato de os colecionar. Contudo, integrando-os num léxico específico de resultados, informados pelas experiências no desenvolvimento de projetos e produções artísticas anteriores e áreas de interesse de investigação.

A integração dos projetos nas tecnologias Cerâmica e Vitral, áreas que melhor comunicam com a minha identidade deu-se, não só, pelas múltiplas possibilidades de transformação das matérias através de temperatura, mas também, pelo desejo de as compreender mais profundamente, nos seus diferentes modos de atuação. Partindo desse pressuposto, procurei um registo identitário, tentando explorar o mais exaustivamente possível os valores potenciais que as matérias possam oferecer, integrando, não só a dimensão técnica, como também,

o desenvolvimento de hipotéticas narrativas e discursos artísticos. Acrescenta-se que os projetos que realizei procedem de várias formulações no ato operacional. No campo da moldagem, utilizando o gesso como matéria de excelência na produção de moldes, e ferramenta ou modo de interagir com os objetos, parte integrante do processo de criação.

Todos os elementos dos projetos foram alvo de experimentação, onde o conjunto de conhecimentos assimilados possibilitaram a liberdade do fazer, do errar, repensar e refazer no espaço da sua criação. Perante estes dados, considero que o domínio técnico influencia de sobremaneira os resultados finais, dependendo da informação e consciência do autor sobre os processos de produção, o cumprimento ou não, de certas ambições criativas.

Elementos que são colecionados, acumulados, que passam por processos de moldagem, fundição e reprodução, para numa última fase, serem seriados, é o percurso geral.

O fator memória intervém como um elemento constituinte nos projetos elaborados, ligação com a minha identidade, pela qual constituí as minhas coleções, na procura

de coerência nos objetos em apoio a novas imagens, novas simbologias.

Partindo da reprodução de objetos num processo criativo, refere Gillo Dorfles: *“A própria introdução de meios mecânicos de reprodução e execução, da obra de arte, a intervenção do computer-graphic na arte visual, e de outros aparelhos de calcular na música, a presença de obras de arte programada, cinética, muitas vezes executada mecanicamente e em série na base de um simples projeto de designer, o advento de uma música que pode ser composta eletronicamente e executada simplesmente na base de intervenções sobre geradores de frequência, tudo isto fez que o antigo «talento» manual e artesanal tenha recebido um golpe decisivo. Em todos os casos, contará sempre mais o elemento imaginativo criador, de gosto e de exato conhecimento dos aspetos simbólicos, comunicativos, da arte, do que uma habilidade manual que podia ser separada de um autêntico arranque criativo.”* (Dorfles, 2001, p.48)

Procede-se à descrição e análise de alguns projetos que foram desenvolvidos durante o 1º e 2º ano neste mestrado, como também um outro projeto que foi desenvolvido na conclusão da Licenciatura em Artes Plásticas no ramo da Escultura.

No primeiro projeto a ser abordado, o tabuleiro de ovos, um simples objecto em cartão, que o autor traz de referência do ambiente familiar. A sua mãe sempre teve muito dedicação à culinária. Como fazia várias encomendas de bolos e tinha que comprar muitos ovos, os tabuleiros marcaram posição lá por casa. Estes objetos, quando acabavam a sua

função, eram descartados, iriam para o lixo não fosse a minha teimosia em os colecionar guardar.



Fig.8, Ricardo Pinho, Objeto Colecionado, tabuleiro de ovos, cartão, 2016

Teria várias utilidades tais como: isolamento de som, em estúdios de música, elemento de decoração ou para cultivo de plantas, servindo como vaso de germinação, entre outros. Da sua acumulação surgiu a ideia de o trabalhar e descobrir formas de compreender o objeto fora do seu campo funcional.

Para melhor entendimento sobre o objeto e as suas funções, referencia-se Jean Baudrillard no livro *“O sistema dos Objetos”* onde o autor refere: *“Quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo: mas nesse caso todos os objetos equivalem-se na posse, esta abstração apaixonada. Um apenas não lhe basta: trata-se sempre de uma*

sucessão de objetos, num grau extremo, de uma série total que constitui seu projeto realizado.” (Baudrillard, 1968, p.94.)

O projeto Verso / Inverso presente nas Fig. 9 e 10, deu início à exploração de diversas formas partindo do referente tabuleiro de ovos, com o objetivo de combinar a Cerâmica e o Vitral.

Este projeto pretende revelar como um objeto ultrapassa as suas características de origem, quando é apresentado num contexto de apropriação do registo das suas formas, envolvendo uma maior escala.

O título anuncia diretamente o próprio projeto quanto à sua forma e como se apresenta no espaço expositivo.



Fig. 9 e 10 Ricardo Pinho “Verso / Inverso” barro cerâmico e vidro, 106 x 38 x 38, Museu da Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, 2016.

Numa espécie de torre vertical encontram-se três objetos em cerâmica e um em vidro, que se sustentam, revelando um padrão de formas que nos possibilita ver o interior e o exterior dos mesmos. A intenção foi criar uma abstração no objeto, pegar num pequeno detalhe do tabuleiro, ampliar a escala e explorar as suas formas como é possível verificar na Fig.11.

De certa forma foi como obter uma forma abstrata de um espaço que queria explorar e fazer junção de duas matérias. Partindo do conceito de fragilidade, compara-se a casca do ovo, sendo uma matéria muito fácil de quebrar, ao vidro e à cerâmica que têm essa ambiguidade enquanto matéria. A fragilidade reflete-se, não só, na composição dos elementos, mas também no modo como se encontram reunidos no espaço de exposição, empilhados, confrontando o corpo do observador. A forma do cartão que outrora suportara o ovo passou agora a ser traduzida como um objeto que se dispõe em quatro múltiplos. A diversidade de experiências possíveis de composição entre elementos e destes no espaço, possibilitam a relação que ambiciono de interligação entre os objetos que coleciono e a minha prática artística.

Referencia-se Constantin Brancusi (1876-1957) neste projeto, nomeadamente a obra intitulada “*Coluna sem fim*”. Artista fiel ao material, trabalhando muitas vezes por talhe direto, uma inovação para a prática da escultura do século XX. Alguns dos seus trabalhos refletem acabamentos bem polidos e espelhados, resultado de esmeros manuais dessa ligação com as matérias e as obras. Uma das grandes obras de escultura do século XX, a coluna com cerca de 30 metros de altura em Târgu-Jiu na Romênia, foi erigida para

homenagear os soldados que estiverem presentes na Primeira Guerra Mundial e contracenar com outros dois elementos que formam o projeto completo, o “*Arco do Beijo*” e a “*Mesa do Silêncio*”.

A Coluna simboliza o meio de ascensão ao céu das almas dos soldados que lutaram na guerra, expandindo verticalmente os módulos, como se essas almas fossem encaminhadas numa ascensão vertical, direcionada ao infinito.



Fig. 11, Ricardo Pinho, Maquetes do projeto Verso/Inverso, Gesso, 2016

A proposta “*Isto não é um sinal!*”, foi um projeto realizado como resposta a um exercício para a exposição coletiva “*Bucha*”, na Faculdade de Ciências do Porto, partilhando vários ensaios práticos da disciplina de Estúdio.

Decidi trabalhar sobre a sinalética e iconografia do espaço urbano, ligado à exploração de um local onde tinha sofrido um acidente de trabalho. Como os centros urbanos

estão repletos de sinalizações, publicidades, entre outras coisas que não são por vezes percebidas, o objetivo deste projeto não se foca somente em intervir no espaço com uma nova linguagem visual, mas também, relacionar o público com fatores que alteram a nossa visão sobre determinados espaços.



Fig. 12, Constantin Brancusi, “Endless Column”, Târgu-Jiu, Roménia, 1918.

Atuei sobre o sistema de códigos e signos que estão presentes na sinalética de rua. Deste modo, o sinal de trânsito inverte a sua significância para uma representação da sua forma enquanto mero objeto. A sinalética pertencente ao espaço público é uma comunicação rodoviária, mas no espaço de exposição é um objeto, nu e cru, cujo sentido original foi ainda mais degradado por não conter cor. Dessa forma o branco da matéria funciona como ausência de cor, a qual quebra a comunicação do sinal, o seu objetivo principal, como se pode observar na Fig.14. O sinal deixa de ser por não conter mensagem, definindo-se como disfuncional, pois todas as formas geométricas e os relevos encontram-se presentes, mas não a cor que ativa o sistema comunicacional.

Abordando o livro “*O Signo*”, Umberto Eco refere que: *“Em qualquer processo de comunicação, elementar entre duas máquinas, a partir de uma fonte de informações, um emissor escolhe Sinais que um aparelho transmissor faz passar através de um canal, de modo que um aparelho recetor os capte e responda segundo modalidade da relação estímulo-resposta. A informação transmitida pelo sinal consiste na presença ou ausência do próprio sinal; é informação de ordem quantitativa e calcula-se com base no logaritmo binário das escolhas possíveis.”* (Eco, 1978, p.162)

A cor que tem a função de ativar a mensagem do sinal de trânsito, passa agora a atribuir maior encargo ao rasto da memória que se desenha no relevo do sinal. O sinal deixa de ser comunicativo, mas a mensagem estará sempre empregue nas formas que o definem. Por sua vez o observador parte do reconhecimento das formas do STOP por ser o único objeto



Fig. 13. "Isto não é um sinal", 3 peças em barro cerâmico. 3x - 3 x 60 x 60, Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 2018.



Fig. 14 "Isto não é um sinal", barro cerâmico cozido, 3 x 60 x 60, (um elemento de um conjunto de três) Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 2018.

no código da estrada, que se refere a um hexágono e pode ser visto à distância.

No ponto de vista de Umberto Eco, devemos considerar então que o significado do sinal acaba por ser o que o observador define, mas neste projeto, o título evidencia a sua disfuncionalidade.

“Disfuncionalidades” foi o título atribuído ao projeto promovido num plano de trabalho em residência artística, com a Fundação Bienal de Cerveira, na comemoração de seu 40º aniversário.



Fig. 15. Ricardo Pinho, “Aglomerado” – Instalação de paletes de ovos. Dimensões variáveis, Papel, Cabo de Aço. Factory, Fundação Bienal de Cerveira, 2018

Esta exposição coletiva⁴ permitiu refletir sobre os trabalhos desenvolvidos no primeiro ano de mestrado, pela construção de um percurso relacionado com a pesquisa

individual, e pela interiorização de um discurso e pensamento artístico já desenvolvido.



Fig. 16 Ricardo Pinho, “Aglomerado” (pormenor da Instalação de paletes de ovos). Dimensões variáveis. – Papel, Cabo de Aço. Factory, Fundação Bienal de Cerveira, 2018

O objeto carrega simbolicamente uma determinada história e função que se altera mediante a sua utilidade, deixando de ser uma unidade individual para se compor num

⁴ Residência artística na Casa do Artista em Vila Nova de Cerveira. Desenvolvimento de projeto com a participação das quatro áreas de especialização do Curso de Mestrado: Desenho, Escultura, Pintura e Multimédia, reunindo os resultados individuais de cada autor.

conjunto, numa coluna vertical, na qual os tabuleiros deixam de ser simples objetos inúteis, sendo reutilizados para um outro fim. Fazendo alusão ao gesto industrial de empilhamento de caixas, esta instalação conjuga-se com arquitetura e resolve-se como uma coluna, um elemento fictício que divide a sala em dois espaços, como se pode verificar na Fig.15.

O objeto referencial (tabuleiro de ovos) é apresentado numa coluna que se traduz como um alicerce integrado na própria arquitetura do espaço. Revela um padrão e um relevo, transmitindo a consistência e a força que o cartão comporta ao ser apresentado aglomerado e conceptualmente disfuncional. Esta coluna à qual se atribuiu o título “*Aglomerado*”, manifesta a referência de Tony Cragg quando do empilhamento dos seus objetos no projeto “*Pilha*” (1975).

Num segundo momento o referente inicial traduz-se em quatro peças em vidro, dispostas em quatro plintos

alinhados, como uma espécie de rebatimento de formas da coluna na Fig.16. Estes quatro elementos foram explorados em dois processos: o de “*casting*” e o de vidro soprado.

A representação especificamente em vidro, confere uma dualidade de referências e possíveis combinações de conceitos, não só pela fragilidade que o ovo tem, como pela fragilidade que as reproduções seriadas em vidro apresentam.

Concordando com a ideia de Gillo Dorfles quando refere: “*Não é possível, por outras palavras, deixar já de considerar como determinante a influencia do produto industrial sobre o panorama inteiro da arte visual contemporânea, quer esta procure imitar, «macaquear» o objeto industrial, quer se sirva dele (como aconteceu na arte pop) para incluir nas suas construções, ou para se servir dele como de um «símbolo» da nossa época.*” (Dorfles, 2001, p.166.)



Fig.17, Ricardo Pinho, "Disfuncionalidades", Dimensões variáveis, 4 peças em vidro. Factory, Fundação Bienal de Cerveira, 2018

ATO 3: SERIAÇÃO

3.1 CONCEITO DE SERIAR

Como terceiro e último ato, pretende-se uma análise generalizada do processo seriar, abordando referências artísticas relevantes na história das Artes Plásticas e no processo criativo do autor.

Pode-se compreender seriar como um ato de dispor itens em série, repetidos várias vezes, de modo a compor um conjunto de objetos com as mesmas características formais e estruturais.

Gilles Lipovetsky refere: *“Atualmente o essencial das nossas relações tende a ser mercantil: quase toda a nossa existência está colonizada pelas marcas e pelo mercado. Este não cessa de se alargar penetrando em todas as dimensões da vida: depois dos objetos é a cultura a arte a política o tempo a comunicação a experiência vivida e até o domínio religioso que são apanhados na rede do marketing e da mercantilização integral”*. (Lipovetsky, 2010, p.72)

Pensar os objetos em transformação pela sua matéria constituinte, perfaz uma procura constante a partir da replicação do mesmo objeto, vezes sem conta. No meu processo de trabalho crio constantemente moldes para os

objetos que seleciono como ponto de partida para os meus projetos. Arquiteto os meus passos processuais de forma a poder reproduzir os modelos em grande quantidade, possibilitando-me trabalhar em diversas matérias em simultâneo, como se pode observar nas figuras 18 e 19. Crio as séries a partir deste exercício.

Noutro sentido, os projetos podem ter início a partir de colecionar conjuntos de objetos todos iguais, pertencentes a séries de produção industrial. O conceito de jogo colecionador, é utilizado como agente mediador das relações do objeto com o autor, desmistificado pelo seriar.

Atribuo classificações aos objetos de forma a serem ordenados e eventualmente replicados. Surgem então possibilidades na produção, quer por necessidade de quantificação do objeto, como também por ordenação dos elementos num jogo de configuração serial.

Segundo Jean Baudrillard, *“coleccionar”* faz parte de um jogo que se joga com os objetos, sem exclusividade de características. Intitula-o de *“jogo Colecionador”*, no sentido de uma liberdade em possuir ou investir qualquer objeto.

“O objeto é aquilo que melhor se deixa “personalizar” e contabilizar de uma só vez. E para uma contabilidade subjetiva dessa natureza não existe nada de exclusivo: qualquer um pode ser possuído investido ou dentro do jogo colecionador ordenado classificado distribuído.” (Baudrillard, 1968, p.97.)

Por sua vez, o jogo simboliza o processo operatório de seriação, revelando as características dos objetos que acabam por ser exploradas em diferentes matérias, permitindo diversas interpretações, aquando a sua exposição. Portanto, o significado que o objeto receberá ao ser integrado numa série,



Fig. 18, Ricardo Pinho, Moldes de Tabuleiros de Ovos, FBAUP, 2018.

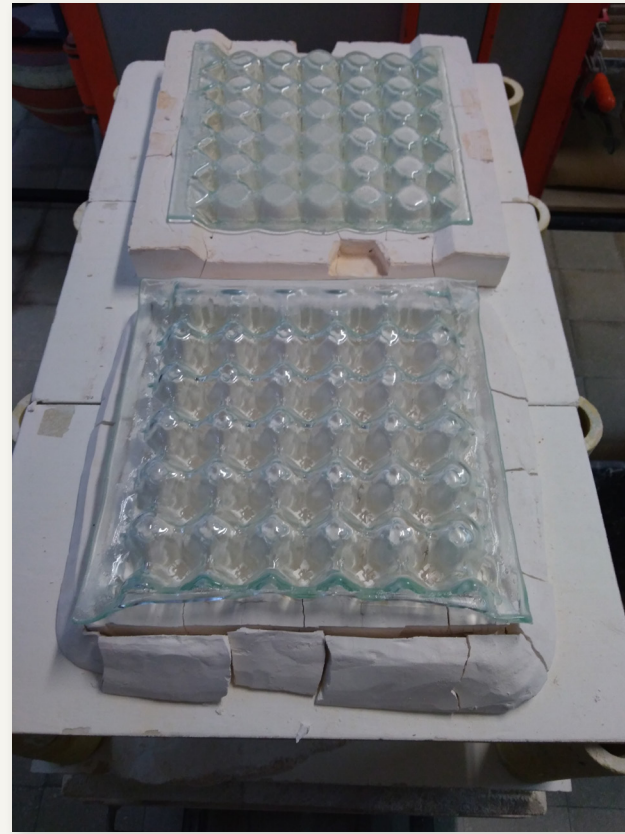


Fig. 19, Ricardo Pinho, Positivos em Vidros dos Moldes, FBAUP, 2018

refletirá os valores intrínsecos da sua função, nesse contexto.

Defino “*jogo disfuncional*” como um termo concreto para descrever o objetivo central da minha prática artística, que está na origem da conceção plástica resultante de objetos seriados, segundo o meu ponto de vista.

Jean Baudrillard refere: “*É preciso que o homem deixe de se enredar nas coisas de as investir com a sua imagem para em seguida poder para além do hábito que delas tem projetar sobre elas seu jogo seu discurso e dotar este mesmo jogo de uma mensagem para os outros e uma mensagem para si mesmo*”. (Baudrillard, 1968, p.31.)

O ato de seriar, propõe novos pontos de vista sobre os objetos como também convida o observador, no momento de exposição, a percorrer o espaço, compreendendo-os definitivamente fora do seu campo original de existência utilitária, individual.

Pretende-se promover um olhar sobre os objetos de consumo, num registo particular e identitário, sediado na

reflexão sobre a sociedade contemporânea e a caracterização do indivíduo perante o desperdício coletivo e a sociedade de consumo.

Este fator consumista, que tanto caracteriza a sociedade atual, é cada vez mais uma consequência de massificação de objetos que seduzem e, o que resta disso são detritos, lixo, resíduos que ninguém quer, e se descartam.

Numa hipotética finalidade, admito que a sedução poderá ser uma razão determinante na lógica do consumo, visto que se altera pelo gosto pessoal de cada um. Gilles Lipovetsky refere que: “*Sem dúvida temos que partir do mundo do consumo com a profusão luxuriante dos seus produtos imagens e serviços com o hedonismo que induz com o seu clima eufórico de tentação e de proximidade a sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia da sedução*.” (Lipovetsky, 1989, pág.9)

3.2 SERIAR E O COMÉRCIO DAS ARTES

Seriar é uma prática no comércio das artes, perante um mercado que atravessa constantes oscilações dos valores monetários das obras. O comércio na contemporaneidade é organizado em torno dos artistas, as suas produções são selecionadas e adquiridas pela sua representatividade no mundo da arte, que posteriormente se converte no seu valor económico.

Vic Muniz, artista plástico brasileiro nascido em 1961, no documentário: *“Lixo Extraordinário”*, produzido em 2010, retrata o quotidiano de pessoas que recolhem lixo no Jardim Gramacho, conhecido por ser um dos maiores aterros sanitários do mundo, localizado no Rio de Janeiro. Os *“Catadores de Lixo”* são personagens com que Vic Muniz contracenava, trabalhando intimamente, no intuito de criar obras de arte a partir do material que reciclam.

No início do documentário, o artista refere que ambicionava transformar a sua ideia em valor material, pela procura de resposta ao modo como a arte pode mudar as pessoas e quais os seus efeitos. O artista estabelece o objetivo de leiloar os resultados finais deste projeto realizado com o Catadores, fazendo reverter o seu valor para a fundação do aterro.

O documentário aborda as questões em torno do lixo que as sociedades contemporâneas produzem e, a inconsciência do consumismo que o despoleta. Vic Muniz apropria-se de materiais recicláveis, formando com eles reproduções de imagens icónicas da história das artes, alteradas pela inclusão da representação das pessoas que vivem inseridas nesse contexto. No final, o documentário explicita as diversas formas de como a arte alterou a vida daquelas pessoas, que jamais pensaram algum dia serem retratadas num museu, pelas funções que desempenhavam no aterro mas, principalmente, que isso fosse economicamente distinguido, ultrapassando todas as suas noções de valor, atingindo valores que não cabem na sua plataforma de realidade, de onde originalmente viam e refletiam o mundo.

Compreende-se que o mercado da arte questiona ordens discursivas e de valor. A qualidade das obras, a mera especulação do mercado e as mudanças no gosto de quem compra, são fatores que entram nesse jogo complexo, cujas regras se vão adaptando às variações que, autofagicamente, o impulsiona.

Para melhor entendimento de como funcionava o

comércio das artes na modernidade, cito Gilles Lipovetsky: *“A arte era, e desejava ser, um outro mundo, um mundo à parte, com outras leis, outras normas, em conflito com o mundo do mercantilismo e do dinheiro. Reservada aos amadores e a uma elite de colecionadores, a arte moderna constituía um mercado reduzido, que desconhecia as técnicas de marketing e desprezava o sucesso comercial. Há que reconhecer que este sistema está morto. Hoje em dia, o universo da arte deixou de ser um “anti mundo”, pois participa plenamente nas leis do sistema mediático e económico.”* (Lipovetsky, 2010, p.108)

A obra de arte não é apenas um objeto singular, mas toda uma miríade de reproduções, variantes de si, ou mesmo unidade de séries. Não corresponde a um simples signo, mas a uma pluralidade deles, onde, como um objeto de consumo, tem de ser amplamente difundido.

Rui Ferro referindo-se a reproduções, deixou escrito: *“O hábito de replicar estas obras vem a ser incrementado pelas próprias academias de ensino e as cópias passaram a figurar em todas as coleções importantes, sendo que no séc. XVIII, as réplicas de pequeno e médio formato já estavam, também, perfeitamente assumidas como motivo de decoração de qualquer casa burguesa. As cópias e os múltiplos serviam a dupla função de reprodução e substituto, desempenhavam o papel de material didático, ao mesmo tempo que eram veículo de democratização do acesso às obras de arte. As reproduções permitiram o acesso e divulgação da arte.”* (Ferro, 2005, p.69)

Desta forma, a obra de arte apresenta-se como substância cultural para consumo, alimentada cada vez mais pela lógica de que todos têm direito a usufruir e participar democraticamente, nessa meta construção sociocultural.

Atualmente, galerias, revistas especializadas, a crítica de arte, os curadores e os museus são elementos que atuam nas relações entre público e artista e por conseguinte, entre autor e sua cotação de mercado, entre obra artística e elemento cultural determinante, para circulação, musealização, ícone cultural.

O mercado da arte, apesar das suas especificidades, está ligado à economia como um todo. Na prática, isso significa que há momentos vulneráveis, como noutros setores. Sublinha-se que todo o sistema assenta sobre valores financeiros subjetivos, não mensuráveis pela qualidade intrínseca da obra. Por sua vez, esse valor subjetivo é importante para quem coleciona e para quem admira uma obra de arte, inserindo-a num determinado contexto, de legitimação.

Este valor depende de uma infinidade de fatores externos, como o estado da economia, as tendências do gosto e dos géneros artísticos, etc. As artes plásticas estão hoje interligadas a múltiplas formas de comunicação, em sociedades cada vez mais desenvolvidas.

3.3 SERIAR NOS DISCURSOS ARTÍSTICOS

O autor deste Relatório de Projeto, atuando constantemente com produtos provenientes de sistemas de reprodução, referencia o campo da moldagem como meio privilegiado no seu processo criativo, pela lógica da repetição/seriação.

Jean Baudrillard refere: *“Enquanto toda a arte até à Pop-Arte se funda numa visão do mundo «em profundidade», esta pretende tornar-se homogénea da produção industrial e serial e, conseqüentemente, do carácter artificial e fabricado de todo o ambiente; homogénea da saturação em extensão e da abstração culturalizada da nova ordem das coisas.”* (Baudrillard, 1975, p.186)

Na Pop Arte, Andy Warhol, revela num só gesto o sentido da ingenuidade. Perante o capitalismo do século XX, reconhece o desejo como um motor para a Arte, similar ao da realidade geral, alimentado pela identidade de coisas descartáveis, fossem elas rótulos de latas, caixas ou celebridades da época. Confrontou o status quo imposto pela arte sobretudo quanto à sua função social e à posição de artista nela, bem como quanto a questões práticas tradicionais do fazer artístico, passando a usar técnicas de reprodução em

série nas suas obras.

O público encontrava-se fascinado pela liberdade estética que o artista demonstrava nas suas obras, com características provocatórias, alimentadas pelo imaginário do desejo, do querer, da compra, da fama e até do poder.

No livro “Pop Art” refere: *“É neste objeto de consumo que culmina o sistema capitalista de modo de vida americano e americanizado. A Coca-Cola é um dos símbolos de ponta do american way of life que resplandece até nos quatro cantos do mundo. Muitos artistas americanos e europeus dedicaram alguns momentos a este feitiço da sociedade de consumo (Warholl pintava Coca Cola desde 1960), esforçando-se por mantê-lo estranho pela forma, cores material ou tamanho; nas suas esculturas os artistas podem ir até uma forma de humanização irónica, até à monumentalização, à multiplicação inumerável.”* (Osterworld, 2011, pág. 25).

Será pertinente abordar a obra: *“Brillo Box”*, quando replica o referente original numa série para, seguidamente, fazer uma composição desses objetos, expondo-os num mimetismo à exposição comercial do produto original. As

caixas de madeira contem as faces serigrafadas, de forma a replicar exatamente as imagens das caixas originais, como se pode verificar na Fig. 20.



Fig. 20, Andy Warhol, “Brillo Box”, Serigrafia acrílica sobre madeira, 20,8 x 50,8 x 43,2 cm (20 x 20 x 17 pol.), Museu Norton Simon, 1969.

“Brillo Box” será como um manifesto quanto à sua posição de autor. Utilizando a técnica de serigrafia sobre madeira replicando o original, fará o espectador refletir sobre os valores da arte numa relação direta com outros objetos de consumo. Um conjunto de caixas que se encontram empilhadas, umas sobre as outras, dispostas como se

estivessem no seu meio inicial, objetos idênticos e em série, permitiu a Andy Warhol projetar um enigma pela relação que o seu trabalho traduz entre mundo artístico e mundo real.

Referindo obras como “Brillo Box”, “Campbell” ou “Coca Cola”, surge de imediato a questão da massificação da arte. Marcel Duchamp aprofundou as intencionalidades e o quadro conceptual do objeto perante a arte, por seu lado, Andy Warhol adensou as relações entre arte e publicidade, refletindo sobre o estatuto de artista com propósitos inteiramente comerciais. Importava para a sua produção artística, tanto o resultado visual, como o modo serializado de produção, por repetição mecanizada em serigrafias e gravura.

Poder-se-á compreender que os artistas do movimento Pop preocupavam-se em criar obras de arte que fossem interpretadas como críticas da sociedade de consumo, formas de quebrar a barreira entre cultura de elite e cultura de massa. Do mesmo modo que os objetos dessacralizados desviavam-se de um sentido tradicional, validado nas questões da autenticidade e originalidade das obras de arte.

Passou então a ser evidente que o interesse temático da Pop Arte, foi orientado por imagens do universo público massificado, o universo da fama, desviando a produção artística da circunscrição da cultura elitista, distorcendo os princípios tradicionais da produção artística da época.

Em suma, o movimento da Pop Arte revela-nos o ato de seriar como uma forma de refletir sobre os objetos artísticos e sobre a sua produção, vincando questões da realidade vivida naquela época.

3.4 SERIAR ENQUADRADO NO PROCESSO CRIATIVO ARTÍSTICO DO AUTOR.

A forma como cada artista realiza a sua prática convoca uma seleção dos seus atributos identitários, influenciando as suas ideias e conceitos, a transmissão das suas inquietações. Nesse sentido acredito que, cada autor constrói uma experiência estética singular, capaz de ser universalizada. O lado singular do sujeito gera um universo de significações que ao atravessar a experiência estética, universaliza-se porque se resolve como experiência de comunicação.

A arte pode ser compreendida ou interpretada de formas diversas, dependente da realidade do sujeito, o conhecimento sobre si mesmo, e a construção de consciência crítica. Seriar no processo criativo do autor, permitirá a construção equilibrada do sujeito, atendendo às relações entre arte e vida.

Rosalind Krauss refere: *“A produção em massa garante que cada objeto terá uma forma em tamanho idêntico, impedindo qualquer relação hierárquica entre eles. Por conseguinte, as ordens composicionais que, parece, devem concorrer para essas unidades são as da repetição ou da progressão em série: ordens desprovidas quer de pontos focais logicamente determinados, quer de limites externos ditados internamente.”* (Krauss, 2007, p.300.)

Neste subcapítulo irei apresentar três projetos desenvolvidos no âmbito/ato de seriar. No decorrer do processo de seriação, os objetos submetem-se a determinadas classificações, sendo replicados em diversos materiais e em quantidade.

Num dos projetos recolhi tubos de cartão que iriam para o lixo, numa empresa de bricolagem onde desempenhava a função de operador de vendas, deslocando-os para o atelier. O projeto *“Desperdícios”* partiu de vários ensaios com esse enorme conjunto de tubos. Esses objetos, que obtém fim de vida quando deixam de ser úteis na sua função de suporte de diferentes materiais vendidos em rolo, foram por mim apropriados para os experimentar, reformular, reinventar no seu processo criativo. Esses elementos tinham diferentes tamanhos e espessuras, mediante a função que desempenhavam. Com a necessidade de os compreender enquanto matéria e veículo para os meus discursos artísticos, surgiram várias ideias quanto à sua disposição no espaço e *“jogos”* de relação entre eles. Exemplos desses vários ensaios, as Figuras 21 e 22 registam composições de elementos da mesma natureza.

A produção artística será constantemente analisada mediante o que se produziu no passado e o que se produz no presente. No caso das criações a partir destes elementos, essa análise focou a materialidade dos objetos e a forma de disposição no espaço, como um jogo combinatório.

Marcel Duchamp refere: *“A arte não tem pretexto biológico, respondia ele. Não é mais do que um pequeno jogo entre os homens de todos os tempos: eles pintam, olham, admiram, criticam, trocam e destrocam. Encontram aí um escape à sua necessidade constante de decidir entre o bem e o mal”*. (Cabanne, 2002, pág.16)

A questão da seriação é revelada como último ato, última manifestação do autor, alienando o objeto de referência numa série de origem.



Fig. 21, Ricardo Pinho, Ensaios de composição dos objetos no estúdio de vídeo, FBAUP, 2018.

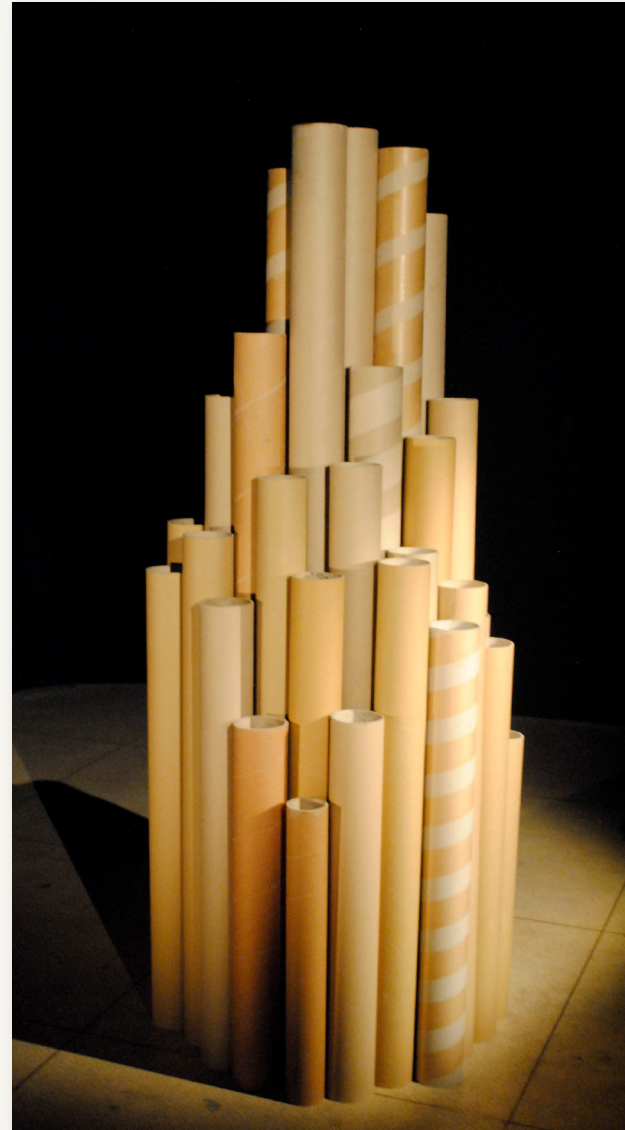


Fig. 22, Ricardo Pinho, Ensaios de composição dos objetos no estúdio de vídeo, FBAUP, 2018.

Deste modo, compreende-se que a Arte será sujeita a dois momentos específicos: o primeiro relaciona-se com a produção de objetos pelo artista, candidatos ao estatuto de obras de arte, o segundo, que se refere aos observadores que interpretam os objetos e atribuem, ou não, um valor capaz de os elevar ao estatuto pretendido. Os objetos ativam significados nos espaços de exposição, que colocam questões quanto à sua organização e produção.

A partir de processos de moldagem, o ato de seriar é colocado em foco, possibilitando ao autor criar diversas séries a partir dos objetos que coleciona. Uma das experiências realizadas em estúdio possibilitou retirar um pequeno número de cópias, a partir do interior dos tubos servindo como molde, de elementos em cerâmica, presentes na Figura 23.

Faz-se referência direta à obra Sem Título “*Torso*” de Rachel Whiteread, o quanto os positivos extraídos do interior dos tubos de cartão como molde, são apresentados em objetos cerâmicos onde o seu interior passou a ter leitura exterior.

O projeto “*Consumição*”, vem por sua vez retratar um aglomerado de rolos de impressora que foram colecionados pelo autor, durante um ano da sua vida, quando desempenhou a função de operador de caixa na empresa continente.

Os rolos são alinhados verticalmente de forma a se encaixarem numa estrutura interior que os suporta. Estes elementos foram descartados pela sua insignificância, enquanto suporte de rolos de papel. São agora elementos

ativados num conjunto, onde as diferenças subtis de tom em cada unidade, conferem-lhe características pictóricas.

Estes objetos passaram a ter outra significação além da sua função original, pela possibilidade de servirem de referências a outras imagens, permitindo outras leituras, até como paisagem.

Como refere Jean Baudrillard no livro “*O sistema dos objetos*” no capítulo “*O objeto abstraído da sua função*”: “*A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo.*” (Baudrillard, 1968, p.94.)

Perante esta observação, o projeto “*Consumição*” pretende encontrar uma beleza estética a partir dos excessos, dos desperdícios, tentando partilhar uma mensagem a partir dos rolos que se superam num quadro conceptual, ou então uma pintura tridimensional, produzida a partir de objetos seriados.

A seriação como objetivo final do processo criativo, fez com que os objetos de investigação percorressem o caminho de uma pesquisa prática e oficinal, indutora de um quadro conceptual que impus à produção artística, e que revelarão traços da minha própria vida.

Como remate final, será abordado o projeto “*Aglomerção*”, onde os objetos são montados numa estrutura em forma de paralelepípedo. Os elementos contêm uma determinada história, contudo sempre foram guardados como



Fig. 23, Ricardo Pinho, Tubos em Barro Cozido, FBAUP, 2019

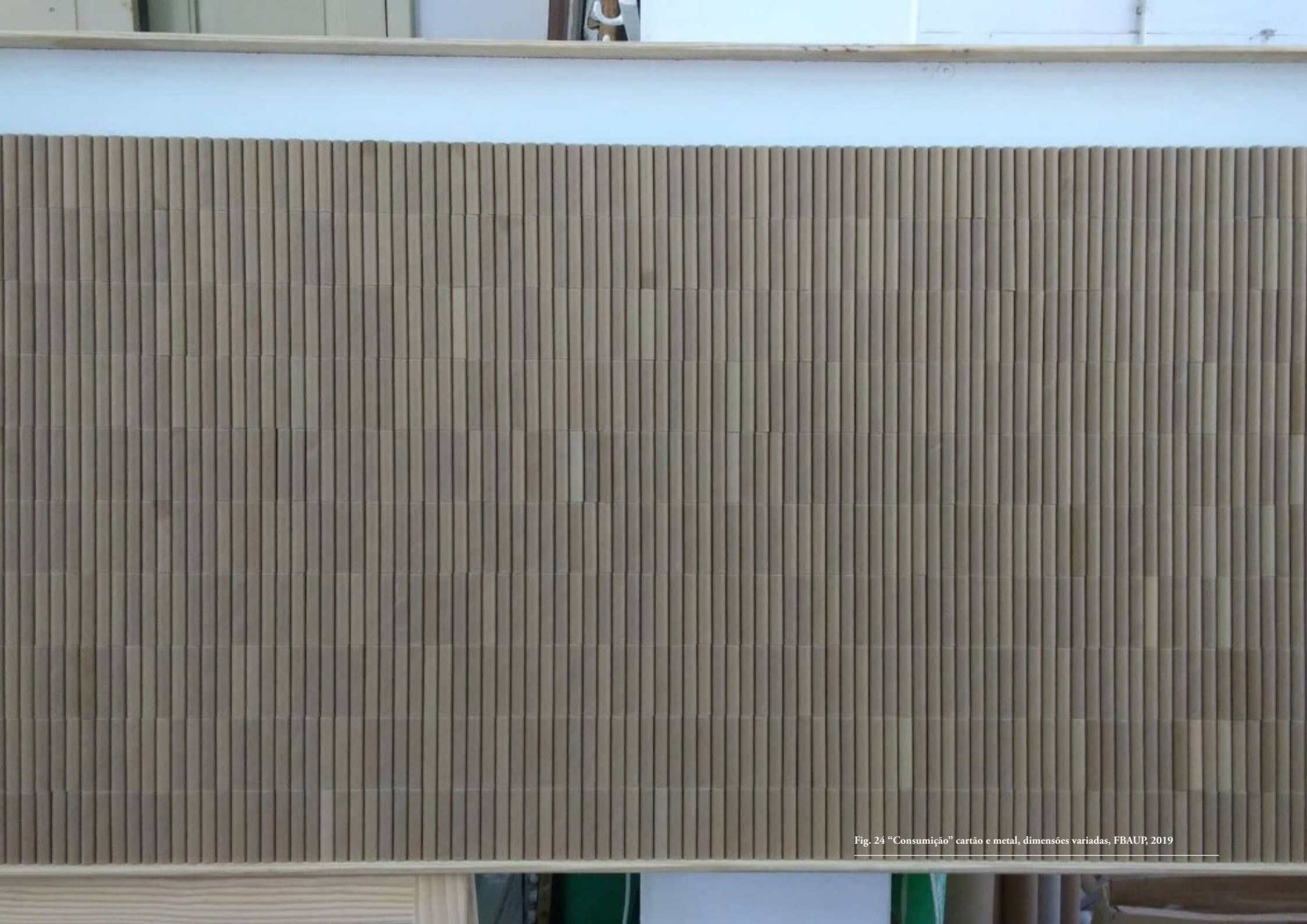


Fig. 24 "Consumição" cartão e metal, dimensões variadas, FBAUP, 2019

um arquivo sem objetivo aparente do que poderiam ser no futuro. Na maior parte das vezes selecionei e recolhi objetos de várias naturezas sem pré-antever o que fazer com eles. A atitude arquivista fez com que os objetos fossem preservados, pela necessidade de os observar, como elementos das minhas coleções, que mais tarde ou mais cedo me induzem a trabalhar sobre e com eles.

Defino-me, assim, como um colecionador de memórias, sugerindo que os elementos contam histórias e que, partindo delas, produzem-se imagens e contextos que pretendo apresentar, expondo traços da minha identidade.

Na figura 24 pode-se verificar que os tubos são reapresentados com um novo contexto visual e de espaço, pela procura constante de jogos de composição, para a exploração de outros significados.

Do real/concreto, pretende-se sintetizar uma realidade imaginária, soluções e experiências que permitam transfigurar os valores dos seus objetos.

Gillo Dorfles refere: “*Se podemos, pois, limitar a um*

século, ou pouco mais, o fenómeno da incompreensão artística (no sentido da compreensão de artistas contemporâneos pelo grande público) deveremos, por outro lado, tomar em consideração a enorme dilatação que o próprio conceito de «arte» adquiriu nos últimos tempos. E não só, mas devemos ainda ter em conta o nascimento de novas formas expressivas, que hoje desempenham um papel preponderante na nossa vida de relação global; queremos referir-nos, por exemplo, ao cinema, à televisão, à gráfica publicitária, ao desenho industrial, etc., todos aspetos que jogam de maneira preponderante da situação artística dos nossos dias”. (Dorfles, 2001, p.21)

Por fim, pretendo que o meu processo de criação retrate várias experiências com os objetos, criando uma linguagem própria, personalizada e adquirida com o acumular de história e vivências na minha produção. Na verdade, seremos todos colecionadores, se não for de objetos será de memórias que se vão arquivando. São as coleções que nos marcam, perpetuando num legado que vai acrescentando compreensão sobre arte e vida, histórias e memórias que se vão adicionando na personalidade de cada um.



Fig. 24, Ricardo Pinho, "Aglomeração", dimensões variáveis, FBAUP, 2019.



Fig. 25, Ricardo Pinho, "Aglomeración", dimensões variáveis, FBAUP, 2019.

4. APONTAMENTOS FINAIS

Os projetos desenvolveram-se através de elaboração de coleções, que passaram pelo campo da moldagem, pela seriação de objetos, como culminar do processo criativo. Cada ato do percurso típico que o meu processo criativo impõe aos objetos, com que elaboro os meus discursos artísticos, foi tratado de forma específica, na medida em que todos tem a mesma importância pela forma como participam em conjunto.

A questão da escultura foi pensada neste todo, interligada maioritariamente ao campo da moldagem, pelo qual os objetos sofreram as alterações por reprodução, na procura de um deslocamento do seu sentido original. Estes, são reapresentados enquanto comunicação das histórias decorrentes de experiências estéticas durante o quotidiano mais comezinho, fruto do contexto cultural onde me insiro como cidadão, e enquanto propostas inseridas conscientemente no campo expandido da arte contemporânea.

Pelo imperativo de construção das coleções, foram abordadas questões sobre as sociedades atuais e a rejeição de objetos, originando uma enorme quantidade de detritos e resíduos, com consequências na Natureza e no meio ambiente.

A experiência que se alcança no contexto de exposição, pretende proporcionar ao espetador condições que reforçam um novo entendimento sobre objetos do quotidiano.

Estarei completamente de acordo com José Ortega y Gasset quando referem: *“Na obra de arte preferida pelo último século há sempre um núcleo de realidade vivida que é como a substância do corpo estético. Sobre ele opera a arte e a sua operação reduz-se a polir esse núcleo humano, a dar-lhe verniz, brilho, compostura ou resplendor. Para a maior parte das pessoas, essa estrutura da obra de arte é mais natural, é a única possível. A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano, etc.”* (Gasset y Ortega, 2018, p. 83)

Efetivamente, o processo criativo remete ao questionamento de artistas que são referências para mim no modo como praticaram o ato de seriação dos seus projetos artísticos. No entanto, assumo a minha presença na arte contemporânea, onde o processo se dissemina numa pluralidade de práticas e estilo artísticos, à qual fui associando o meu próprio método de produção dos objetos.

O somatório dos momentos, das memórias e lembranças que formam este projeto, no seu todo, não encerram qualquer tipo de verdade fundamental para concluir este processo de aquisição de saber, até pelo contrário, terá desenfreado novas dimensões dessa eterna demanda em refletir na Arte.

5. FONTES DE INFORMAÇÃO

- Baudrillard, Jean (1968). "O sistema dos Objetos." Editora Perspetiva.
- Baudrillard, Jean (1979). "A sociedade de Consumo" Edições 70.
- Beuys, Joseph, (2011). "Cada Homem um Artista." Editora 7 NÓS.
- Bloom, Philip (2003). "Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções". Editora Record.
- Cabane, Pierre (2002). "Engenheiro do tempo perdido" Entrevistas com Marcel Duchamp e Pierre Cabane. Edição: Assírio & Alvim.
- Catálogo Tate Modern. "Rachel Whiteread", Charlotte Mullins -. Editora: Tate Publishing, 2004.
- Catálogo: "Transformações Nova Escultura da Grã-Bretanha" The British Council, 1983.
- Catálogo de Exposição, Museu de Arte Contemporânea de Rochechouart, 1992.
- Eco, Humberto (1978). "O Signo." Editorial Presença.
- Dezeuze Anna and Julia Kelly (2013). "Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art". Editora: Ashgate
- Dorfles, Gillo, (2001). "As oscilações do gosto", Editora: Livros Horizonte
- Farthing, Stephen, (2018). "Tudo sobre Arte." Editora Sextante.
- Gallagher, Ann (2017) – Entrevista de Rachel Whiteread prestada à Tate Modern.
- Krauss, Rosalind. (2006). "The originality of the Avant Garde and other Modernist Myths." Editorial, Madrid.
- Krauss, Rosalind (1998). "Caminhos da Escultura Moderna." Editora Martins Fontes.
- Lévi-Strauss, Claude, (1970). "O pensamento selvagem". Editora Nacional.
- Lipovetsky, Gilles (2003). "O Luxo Eterno. Da idade do sagrado ao tempo das marcas." Éditions Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles (2010). "A Cultura-Mundo. Resposta de uma sociedade desorientada." Edições 70.
- Lipovetsky, Gilles (1989). "A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo." Editora: Relógio d'Água.
- Ortega, José y Gasset, (2018). "A desumanização da Arte." Edição Nova Veja.
- Osterwold, Tilman (2011). "Pop Art". Editora: Tachen
- Stiles, Kristine; Selz, Peter (1996) "Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings." California: University of California Press.
- Townsend, Chris (2004) "The Art of Rachel Whiteread", Editora: Thames & Hudson.
- Varda, Agnès (2000) "Les Glaneurs et La Glaneuse" (documentário).
- Walker, Lucy; Jardim, João; Harley Karen, (2010) "Lixo Extraordinário" Documentário de Vic Muniz.

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS ESPECIALIZAÇÃO EM ESCULTURA

RICARDO JOÃO PINHO MARTINS

2020